محمد بنيس

كتابة المحو



دار توبقال للنشر

كتابة المحو

للمؤلف
شعر

ما قبل الكلام

طبعة أولى، مطبعة النهضة، فاس، 1969

شيء عن الاضطهاد والفرح

طبعة أولى، منشورات الإتحاد الوطني لطلبة المغرب، 1972

وجه متوهج عبر امتداد الزمن

طبعة أولى، مطبعة النهضة، فاس،1974

في اتجاه صوتك العمودي

طبعة أولى، سلسلة "الثقافة الجديدة" الدار البيضاء، 1980

مواسم الشرق

طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986 طبعة ثانية، الشؤون الثقافية العامة،بغداد، 1986

طبعة ثالثة، دار توبقال للنشر، 1990

ورقة البهاء

طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988

هبة الفراغ

طبعة أولى، دار توبقال للنشر، 1992

كتاب الحب

عمل شعري - فني مشترك مع الفنان ضياء العزاوي

طبعة محدودة، لندن - الدار البيضاء، 1994

□□□

دراسات

ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب

طبعة أولى، دار العودة، بيروت، 1979

طبعة ثانية، دار التنوير - المركز الثقافي العربي،بيروت- الدار البيضاء، 1985

حداثة السؤال

طبعة أولى،دار التنوير - المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1985

طبعة ثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1988

الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاته

طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء

الجزء الأول ، التقليدية ، 1989

الجزء الثاني، الرومانسية العربية ، 1990

الجزء الثالث، الشعر المعاصر، 1990

الجزء الرابع، مساءلة الحداثة، 1991

□□□

ترجمة

الاسم العربي الجريح

عبد الكبير الخطيبي، دار العودة، بيروت، 1980

محمد بنيس

كتابة المحو

دار توبقال للنشر

عمارة معهد التسيير التطبيقي - ساحة محطة القطار

بلفدير - الدار البيضاء 05 - المغرب

الهاتف : 24.06.05./42

الفاكس: 38-40-40

تمَّ نشرُ هذا الكتَاب ضمن سلسلة
المعرَفة الأدبية

الطبعة الأولى، 1994

رقم الإيداع القانوني: 1994/688
ردمك 7-16 - 880 - 9981

التصفيف والتصميم: الصحراء للطباعة والنشر
22 زنقة وادي درعة رقم 9 أكدال الرباط

إلى العَابرينَ
الذينَ
يتذكّرُونَ مع وردة
الصَّباحِ
أنهم
ليسُوا عَابِرين

مُنْعَقَدُ الكتابَة

1. ليستْ هناكَ ضرورَةُ في البحْث عن حُجّة إضافية لتأليف كتَاب. فتصورُّ الكتَاب كمؤسسَة مُغْلقة هُو منْ تركات عقلانية أصبحَتْ متصدّعَة. والحجَّةُ الخارجيّة تَظَلُّ، علَى الدوام، غريبة عنْ فضاء الكتاب، بما هُوَ فضاءٌ مفتُوحٌ مُستَعدٌ لكلّ الشقُوق. إن الكتاب، بهَذَا المعْنى، استْجَابَة لإمْلاَء يتآلفُ ويتَنَافَرُ، وبينَ منعطفَاته (أوْ زَوَغانه) نُنْصتُ لارْتطَام ذات بالمعْرفَة والزّمنِ في آنٍ، وبِهِ تتَبدَّى الإقَامَةُ في الشقُوق إمكَانِيَةَ السَّعْي نحْوَ مُنْعَقَدِ الكتابة.

2. هي ذي، إذنْ، نُصُوصٌ تَجْتَمعُ لتأليف كتاب. منذ أواسط الثمَانينيّات أخذَتْ تتشكّلُ، تلبيةً لطلَب ينْدُو وكأنهُ قادمٌ من نداء محَايد، نداء ندوات أو لقاءات، عبر العالم العَربيّ أو بَعْضِ البُلْدَان الأَرُوبيّة، وبالاَستْجابةِ لشرائط الكتابة وتأمُّلهَا يُصْبحُ النِّداءُ لحظةً بدوْرهَا تأسيسيةً، تهْدمُ العوائقَ التي تصيبُ النداءَ المغربيَّ المستحيلَ، وهُوَ يتجنّبُكَ ويتبرأُ منْكَ، ولربُّمَا يقدّمُ لكَ الخضُوعَ لما لستَ أنْتَ، كقاعدَة للاسْتجَابَة.

3. هذه النُّصوص تُغامرُ، أحياناً، بتأمُّلِ حالَة كتابة شخصيّة لا تتنكّرُ لمآزقهَا، في زمنٍ بدُون جُذْران، تتشظّى فيه القصيدَة والحداثةُ. وجْهاً لوجه مع تقليدية تسْتَوْلي على العالَمِ العربَيّ، ووَجْهاً لِوَجْه معَ خطابِ النّهَاياتِ المُنتصرِ، هنا وَهُنَا.

وتأمُّلُ حالة كتابيّة شخصيّة يعني، بدءاً، استحضارُ النّص الشعريُّ، الذي تبادلتُ وإيّاهُ المصاحبة، في أفقِ نظريّ، أقتربُ عبره مما كتبتُ، لعلّي أفاجئُ لمحةَ دُوارٍ أوْ غوايةَ مجهولٍ، بهما أضيءُ لنفسي ولغيْري عتماتِ تلازمُ الكتابة. ولكنّهُ، أيضاً، تأمُّلٌ في مسارِ الشعر العربيِّ الحديث، منْ منعطفاتٍ تحتاجُ للمزيد من ارتقاء المسالك، خفيّةً ثُمَّ خفيّةً، حتّى نتمرّسَ على المتاه، اختياراً لقراءةٍ تتواضَعُ أمامَ النّص وما يُفْضي إليْه. المغرب والمشرق. المركزوالمحيط. القديم والحديث. الذات والآخر. إنّهُ انشغالٌ من يكتبُ، بأحشاء نازفة، ولاوطنَ له غير الكتابة.

4. يدافعُ الشّعْرُ عنْ طفُولته اللاّنهائيّة فيمَا هُو يستَقْصي حداثةً أُخرَى بالشكُوك العنيدَة. وحدَاثةُ الشّعْر العربيِّ معزُولةٌ حتْماً، بأفْعالِ استبْدَاد المُغْلَقِ في مُجتَمَعٍ جَريحٍ، حيث الدّمُ وحْدَهُ يكادُ ينْفَردُ بالزّمَن وأهْله. فهل يمكن للشّعْرِ، بعْدَ هذا، أنْ يُدَافِعَ، مُجَدَّداً، عن طفُولَتِه؟ وكيْفَ لهُ أنْ يستَقْصيَ حدَاثةً أُخرَى؟ وبأيِّ عنَاد تبْدأُ الشّكُوكُ؟

كتابةُ المحْو تسْتَدْعي السُّؤال، مَهْمَا قويَ النقيض. إنّها مُغَامَرَةُ مَنْ لا يسْتَكين. شُقُوقٌ تسْتَنْهضُ الشقُوق. واليدُ مُضْطَرِبَةٌ دائماً. وقريبةٌ دائماً من ارتعَاشَة الكتابة.

المحمدية في 15/6/1993

سَفَرُ الكتابة

كتابةُ المَحْو *

1 . الحداثةُ الشعرية العربية حداثاتٌ، منذ اللحظة التي استقبل فيها محمود سامي البارودي العالمَ بتسميةٍ لاَ تُشْبِهُ سابقاتها. ها نحن اليوم، عبر السراديب الباردة أو المتهججة، في هذه المنطقة أو تلك، في المنافي السيّدة المعممة، نشهد لَحظةً شعريةً يستعيد فيها شعراءُ عرب حالة التسمية مجدداً لبناء مسْكَن حُرٍّ رمزيٍّ، له الاختلاف قبل الألَقِ، أو لَهُ الانفصال قبل وضْع ختَمِ امتيازٍ سُمِّيَ من قبلُ تجاوزاً.

2 . لا أستطيع اختزال ما كتبْتُه، شعرياً، في هذه السيادة أو تلك. هذا يعود بدءاً لما اخترق جسدي من مُمارسات هدّدتْ تماسُكاً برّانياً به يصفُ انعدامُ الخيال حالةً كتابية. إنها ممارساتُ الشعر المعاصر التي أمضاها بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وأدونيس وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور. ولكنَّ ممارساتٍ أخرى، قادمة من مخابىء صامتة في القديم العربي (مشرقاً ومغربا) أو من تجارب كتابيةٍ معزُولة خارج العالم العربي، لم تتوقف عن حفر أثرها على جسدٍ موشوم بزمنيّته، فيما هو مُعَبّأ بسُلالاتٍ دمٍ في نصوصٍ لا نهائية ما تزالُ متكلمةً من خلَلِ إيقاعاتها.

3 . صحبة هؤلاء وأولئك أخذتْ يدي قلَماً وورقةً، ذات يوم لا أتذكره، لتكتب. قد نسى التاريخ الزمني لميلاد هذا الفعل الذي نسميه كتابةً، مع ذلك لا ننسى شيئاً أتى لتتحرك

(*) مجلة عالم الفكر، أكتوبر - ديسمبر، 1988.

اليد، واليد، حتى تصبح الكتابة فعل يدٍ ثالثة لا أحد يفك أسرارها المادية، وهي تغلق باباً لتفتح أخرى لا تشبهها. العنف هو ذلك الشيء الخارجي الآني. أعطيه وضعية الآني، لأن كل حتمية أو عِلِّيَة مجرد وهم به نبتهج عنوة لنبرر عجزاً عن معرفة ما يحرك اليد الثالثة، التي تنبثق من بين اليدين الاعتياديتين.

4 . هكذا أنزع عن ممارستي النصية وهْمَ الاستمرارية، وأحرمها من حجة القطيعة. للكتابة انتقال أهَبُهُ زوغان الإبدال، وما كتبته منذ ما قبل الكلام إلى ورقة البهاء ينتسب لممارسة قد يكون لها ما تتهيأ به لاحتمال السكن فيه كتجربة. وهذا الاحتمال فكٌّ ارتباط مع موقع قضائي أو كرسي امتياز، فما يستحوذ عليَّ (أو هكذا أتوهم) هو ممارسة كتابة بدون سلطة، تتنكر لكل سلطة، بل وتهدمها. في البدء، أو الآن، كنت مشدوداً نحو تفكيك كل أصولية أو حقيقة، وتأمل المسار يتبدى أو يتخفى، لا سراً شيطانياً ولا نفحةً علويةً، هناك فقط جسد مسكون بالكتابة.

5 . لكل ممارسة تاريخُها، فيما هي مؤرخة للذات الكاتبة وزمنيتها، كان ذلك من أساسيات التأمل الشعري الذي رافق حماقاتي وذهولي، ولربما رافق أيضاً صمتي واختياري عزلة من لا يذهب نحو سيادة أو سلطة. معنى ذلك أن ميلادي وتربيتي، بمجموع حالاتها، في المغرب، كان لهما هما الآخران أثرهما على جسدي. في أواسط الستينيات كنت أحس بأن الشعر المكتوب بالعربية في المغرب (وهو ما أسميه اليوم بالمحيط الشعري) ليس هو الشعر المكتوب بالعربية في المشرق (وهو ما أسمي بعضَه بالمركز الشعري). ما معنى أن تكتب الشعر بالعربية في المغرب؟ ولماذا يكون هذا الشعر موشوماً بنزيف القادمين والذاهبين؟ وكيف تغادر أرضية لا تطيق جسدك، ولا جسدُك ينضبط لها ؟ ربما كانت هذه الأسئلة اشتغلت في غفلة عني في ما كتبته وقرأته، نشرته ودمرته، صاحبته وقاطعته، التحمت به وصارعته، انقذفت فيه وفككته، لا شيء يأخذ مكانه المطمئن غير الاحتمال، وما عداه مجردُ وهم.

6 . كان فعل الكتابة صراعاً لأنه كان بحثاً عن مسكن حر، كما كان إقامة على حدود الخطر. في الصراخ والصمت، في العنف والأنين، في التشظي والمؤالفة، صاحب الجسدُ مسارَ الكتابة. ولأن اجتياز المسار يتطلب السفر، فقد انشغل أيضاً بمرابط الكتابة (أليست هي مرابط الخيل في ليل صحراء الشاعر الجاهلي؟). والمرابط هنا، هي اللقاء الحر، وضع القدم على عتبة كتابات يستحيل الدخول إلى مسكنها من غير تحية. ويكون السياب أو أدونيس فيما بعد. تحية عل العتبة. خلع الحذاء. فتح أزرار القميص. ذهاب إلى الجذب. وتكون القراءة جذباً وانجذاباً، مثلما تكون الكتابة جذباً وانجذاباً. بالتوازي والتقاطع تأتي مساكن شعرية من أروبا، من قديم المشرق العربي ومغربه، من أغاني وأهازيج تسمي المكان الذي يضبط الجسد، من أقاصي الصين واليابان، من تراب أميريكا اللاتينية وأدغال استوائية وإفريقية. كل هذه كانت تستحوذ على الكتابة وتشتغل فيها. وخارج الكتابة التهديدُ والوعيدُ، المحاكمةُ والمقصلُة، المقبرةُ والصمتُ. تلك مشاهدُ مسترسلة، أقنعة متغيرة لأبوة قاسية.

7 . لبداية السفر مكان معلوم يحدد النهاية، وبمجرد ما تحس بأن الخطوات تورطت في السفر، والإيقاعات تملكت الجسد، تضيع النهاية ويَمحي الخط المستقيم، تنتهي الكتابة لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي. بقليل من الماء ينتعش الجسد، إنه ماء الكتابة. تضج الأعضاء بأصوات القادمين والذاهبين، وللإيقاع الفردي خصيصتُه المستترة، يتسرب لسواد الورقة وبياضها، في المتن والهامش، في تعدد الخطابات دخيلة الخطاب الواحد، تكتب مع هذه الكتابة وضد غيرها. ذلك فعل الكتابة ذاته، ومرابط السفر تتلبس بمصاحبة السؤال، وتختبر الكتابة كثافتها في الوقت الذي يصبح فيه المتاهُ نهاية.

8 . إذا كانت حداثة الشعر العربي (ولغير العربي موقعه كذلك) تهتدي بمفاهيم التقدم والنبوة والحقيقة والخيال، فإن الكتابة تمحو وهم الأصل. ممارسة تتجسدن من خلل ذات كاتبة شخصية. إنها كتابة يتيمة، في الألياف تنبسط أو تتوتر أو تتضامن أو

تتفتت، والمتاه أخو الهذيان. هناك تنعدم الخطاطات التي تستبق فعل الكتابة، تتعرض لتدمير هو وحده يحول التجربة استحقاقاً، حيث الجسد يُضْمِرُ مكبوته أو يحتفي بمنسيِّه، قد يكون ذلك خطأً مغربياً (يسميه الخطاب السائد بأنه لا قومي) أو رنين نسق من الدوال المعرفية والمعيشية التي تنادي على بعضها، دال يلج دالاً، ويتفسخ النص أثناء انبنائه، تنهدم الوحدة النصية ولا يمهر النص سوى شقوقه، تكتب الكتابةُ لتمحو صورة صرح أو وهمَ مجد. يتيمة تتقدم في سفرها نحو ما لا تعرفه، منقادةً بهذا الذي يمنح الجسد بهاءه المنحفر بتؤدة في هذا القصيِّ من النص، هذا القليل الذي عادة ما يبحث عنه القارئ بأجهزته المعدودة فلا يجده، ينفلت من بين تقعيدات النظريات الكاملة ليترك القراءة مثقوبة باستمرار.

لا تكتب الكتابة عن شيء بل تنكتب مع شيء. ليست صورتَهُ بل أثرُه، في انفلات الحدود بين الداخل والخارج، بين الأدب والفكر، بين الشعروالنثر، بين السواد والبياض، تبحث الكتابة عن مقامها، إنها شفيع التجربة التي تنتهي لتبدأ، نازعةً عنها كل نَبويَّة أو غنائية. حلزونية تكون ويتيمة تبقى، ويأتي السادة النقاد (القضاة) بأقنعتهم المتبدلة ليجهروا بالتصنيف : الحسن والرديء، المتقدم والمتخلف، المشرقي والمغربي، القديم والحديث. لا شيء غير الاسترسال في السفر. مرة تنصت لصوت من بعيد الشعر الإنساني، أو من مسافر آخر، تحس بحشرجاته دون رؤية وجهه، يدٌ ترتفع لتُخبِرَ باختيار المسار ومهالك العثور على زمردة وحيدة، لم تكن تلك نهايتك بل هي متعة سفرك الحر. وبين مجازة ومجازة تقام التأبين التي يستحقها اختيار جسدك، يأتي القضاة، كالعادة، حاملين كتابَ ما لا يُكْتَبُ من قواعد النهش البذيئة، باسم القبيلة، أو باسم معْيار، أو باسْم ماليس أنت إجمالاً. تنعقد الدائرة والدم ينزف، منذ شعراء الجاهلية إلى الآن.

9. لا أضع هذه الممارسة النصية، وخاصة في مرحلتها الأخيرة، ضمن الحداثة، أو قل إنها حداثة مختلفة، ليست متعالية ولا متجاوزة، هي كتابة تتسمّى بالمحو، محو كل ما يمكنَ أن تؤول به إلى نهاية معلومة عند الكتابة أو القراءة. تنصت للغياب الذي يدهم الجسد.

ولا أثر غير دم يتيم يفتقد الأصل ويهتدي بالانشقاق. من خلل ذلك تكون ممجدةً للفراغ، للحلزون، لانفتاح الدائرة، وتكون هناك هذياناً ينكتب بالإيقاع الشخصي.

هيئة الفراغ تفزع الباحثين عن المعنى، عن أصل الصورة، عن التئام المتفسخ، لأنهم بحاجة للقصيدة الممتلئة بالكلام الذي يريد للنص أن يكون ممتلئاً. لأجل ذلك يعدمون الذات الشخصية لصالح الجماعة، وبالمعنى يطمئنون لمآل به يسعدون في أخراهم أو دنياهم (لا فرق!). هنيئاً لكم أيها الباحثون عن هذا المعنى الذي تمحوه الكتابة وهي تواجه الموت بحبستها، تقف على الرسم (الطلل) لتعقد صداقة الفراغ والنقصان. ولكن كيف يمكن لكتابة أن تستمر في اختيار حريتها والزمن المستبد يفرض الجهر بالحضور والمعنى والامتلاء؟ أيستطيع الجسد الانتعاش بماء الكتابة وهو يجتاز هجيج ما تتواصل لأجله المآدب (أليس الأدب من اشتقاقاتها؟) المفضية إلى إلغاء ما لا يخضع للقاعدة والعدو القياس؟ لكلٍّ جوابُه، وللجسد أن يرافق آثار الذين لم يولدوا بعدوالذين لم يموتوا بعد، بحُبْسته ينتسب لكتابة لها تسميتها الشخصية التي بها وحدها تنحفر أثراً في زمن يخشى تسميته المبللة بماء كتابة لا تسميها هي الأخرى غيرُ حريتها. كذلك هو اختيار كتابة المحو، فهل من مُنْصِت حر لهذا الفراغ الذي لا ينتهي؟

الكتابةُ وتمجِيدُ المَــاء

1 . ولدتُ سنة 1948، وتثبتُ الوثائقُ الشخصيةُ أن ميلادي كان في 1950. بين هذين التاريخين يتحدّد رحيلي ومنفاي في الثقافة والزمن. لقد قضيتُ طفولتي الأولى في الجامع أحفظ القرآن، كأغلب أطفال جيلي، ثم انتقلتُ إلى مدرسة معرّبة وأنا ابنُ تسع سنوات، والتحقتُ بالمدرسة الابتدائية الرسمية، بعد سنة من ذلك، لأبدأ الدراسة من جديد، بشهادة ميلادٍ حُذِف فيها من عمري سنتان. كان هذا الحذف ضرورياً للالتحاق بالدراسة الرسمية، ومن ثم كان رغبة في الانتماء إلى ثقافة حديثة وزمن حديث، بهما وفيهما تنكشف عتمةُ المستحيل.

وظل هذا الحذفُ علامةً على جرح الانتقال من زمن إلى زمن. آنذاك أحسستُ أن شيخوخة بكاملها تتهددني، والطفولة شعلة مؤجلة في ناحية ما من النَّفَس. ثقافتي الأولى جعلتْ مني شيخاً يتوعده عذابُ النار، فيما الشعلةُ المتخفيّة لا تهادن. بين الحالتين كان الرحيلُ في التمزّقات والصدمَات التي انحفرت على الجسد ثم الكتابة.

2 . عبورُ اللغات، منذ البدء عشتُهُ ألـماً. من عربية الدارجة المغربية إلى عربية القرآن، ومنَ العربية الحديثة إلى الفرنسية. منفي في حُبْسَةٍ لم أخترها. وإذا كانت عربيةُ جبران والشّابي قد أيقظت في مراهقتي مَا لَمْ أكن مهيأً له من قبل، فإن الفرنسية استمرّت، بالنسبة لي، لغةَ امتحان، لغة عقاب يفاجئني من كل الجهات، إلى أن اكتشفت الشعرَ

(*) مجلة مواقف، العدد 63، ربيع 1991.

الفرنسيّ، وخاصة بودلير ورامبو، ثم كبار الشعراء الفرنسيين اللاحقين، وثقافةً فرنسية، أو مترجمةً إلى الفرنسية، أصبحتُ بها أتعلم حرية العودة إلى الذات والإقامة ضيفاً على الآخر.

في عهدي المبكّر بالكتابة تأكد لي أني أعيش في زمن شعري خصيب، يهاجر إليَّ من المركز الشعري، في بغداد وبيروت ودمشق والقاهرة. إن الحيوي في هذا الشعر هو منْ بين ما ورّطني في العربية والشعرِ معاً.

الحيويُّ، الذي مِنْ جوف مواجهة الموتِ يأتي، دفعةً واحدة، يأخذه المنفى إلى الرحيل، والرحيلُ إلى المتاه في سؤال الزمن وأهله، بحثاً عن احتمال كينونة متوقدة بحريتها على الأرض. وشيئاً فشيئاً كانت مصاحبةُ التائهين في الأزمنة البعيدة واللغات التي بوردةِ الصباح احتفلتْ من غير استسلام.

3 . هناك، إذن، هذه اللغاتُ بعطْرهاوعنفُوانها، هذه الكتابات بحيويتها المتآخية، وهناك أيضاً، هذا الغيابُ الذي يشعُّ بين أزقة فاس، حيث ودعتُ سيدةً جليلةً منذ أيامي الغامضةِ، أو عايشتُ ما كان في زمن مضى، وهو يتحدر من بقايا معمار وحرَف وموسيقى، أو من شؤون الحياة اليومية، وقد تمازج المتباعد في انتشار الساكنين، سعياً إلى ما يخرجون به على زمن عربي يكبت السريرة، ويمنح الإنسان ما يموت به لحظةَ الميلاد، عُرياً ومسْغبةً أو إلغاءً وعَذاباً. مِنْ زمنهم يهجّرون إلى النّسيان. موتٌ يَشِمُ الفرديَّ ويحشُرُ المجموعَ في مشاهد الإخضاع، من الحلم إلى الكلام.

هذه كلها في الدخيلة كانت مُتواشجةً ومتفاعلةً مع خارجها. لم أجْتلبْ حساسيةً ولم يستَعْبدْني كتاب. كانت وجهتي، بالأحرى، يوم اختليتُ بالقلمِ والورقة لأكتبَ ذبذبةً تتقطّر من نُخاعي الشوكي نازفةً، بها تعلّق مصيرُ الكتابة. لم أكن أعرف يدي التي بها أكتبُ، ومع ذلك فإن يدَ غيْري كانتْ تُشير إليْهَا كيف تمحو ما لستُ أنا. هكذا كنتُ أنْتَهي لأبدأ.

دورةٌ حلزونيةٌ مفتوحةٌ على اللانهائيّ والمستحيل. أخضعُ للموانع التي وضعها لي العروضيّون والبلاغيّون والأخلاقيّون وأحتج عليها في آن، من غير علم سابق بالأيدي التي اختبرت المحنةَ قَبْلي، أكانتْ يدَ ابنِ عربيّ المرعوبةَ، أم يدَ ابن مقلة المقطوعةَ، أمْ يد أرْطُو المحْتضَرة.

4 . بصرامة فككتُ الارتباطَ مع الريّاضيات التي كنتُ أتعشقُّها، واخترتُ ليْلاَت الكتابة. بدون تردّد هتفتُ في المجهول أن يحملني إلى المجهول. فاسُ كانت كافيةً لأرودَ الماضي والحاضرَ والمستقبل. حيطانُ البيوت العالية. النقشُ على الجبص والخشب. شموسُ الزّلّيج بهندستها المنضبطة. تدفق الماء في المغْدَات والنوافير. ظلالُ الدروب الباهتَة. دقاتُ الحرَفيّين في الصفّارين. حلقاتُ عيساوةَ من الزوايا إلى البيوت. لونُ الحنّاء على أيدي وأقدام نساء هيْفَاوَات. كونٌ من الأضواء والعتمات كان يطفح في دمي. والقدماءُ، الذين كانوا، هنا، يتبادلون الأمداحَ، غائبون. مجّدْ هذا الغياب واحشُرِ الأنفاسَ في مُتابعة رحْمة بها تستضيء، رحمة القادمينَ والذّاهبين.

ولكن الورقةَ التي تختَلي بهَا، وحيداً، كيف تخُطُّ عليها كلماتكَ الأولى؟ سؤالٌ منَ الذّات إلى الذّات أو من غير الذات إلى الذات. إن الشعر المغربي، المكتوب بالعربية الفصحى، لم يُقدّمْ لي جواباً. شعرُ الملحون أو قصائدُ من الشعر العربي القديم والحديث كانت مع الشعر الأوروبي تتكامل في انجذابي. تَبِعْتُ الشعرَ ونسيتُ ما يُلْغيه، لأنه المسكنُ الذي إليه أسافر. لذلك لم أشعر، يوماً، أنّ الشعرَ امتياز، بل سفَرٌ في سَفَر.

عند هذه العتبة ارتضيتُ المخاطرةَ في زمن الموانِع التي تحسّسْتُها أو في انتظاري كانت مستبدةً بالمنعطفات. ما الفرقُ بين متاه فاس ومتاه القصيدة؟ كيف تكون لي القصيدةُ فاسَ الضوءِ والشّطْح؟ كيف يكونُ لصرخة أهلي مداها في الكتابة؟ وهذا الدّمُ الشخصي كيف له أن يبلغ الغيابَ منعقداً على أبواب المدينة، من باب الْفُتوح إلى باب المحرُوق، أو على أنحَاء السكينة في العيون التي رأت ما لا أراه؟

لم تكن تلك وحدَها أسئلتي ولا أسئلةَ الكتابة. في أهْوال السفر كانت رغبةُ الانتقال من زمَنٍ إلى زمَن معبأةً بتصريف الأسئلة. والانعطافاتُ المفاجئة لم تكن هي الأخرى محايدةً، لأن الكتابة اختارتْ أن تكون بالإنسان العربي منشغلةً، بحياته وموته، بالفردي والمجموع. من ثم اتسعَت الأسئلة أو تسربتْ إلى شقوق النص، مستقصيةً نقصانه وحجة الماء الذي به يُسَمَّى.

5 . على هذا النحو يتبيّن ذلك البحثُ عن القصيدة مترابطاً مع البحث عن كُلٍّ منَ الذَّات والعالَم. ثلاثة أمكنة تتوحّد في الاصطدام بينها، مولدةً سؤالَ المعرفة بما هو نقيض الرّضَى والقناعة. إن السؤال تدخُّلٌ عنيف في المُعْطى الذي لم يعد بديهياً، ولذلك فهو يتضمّن، أساساً، بذرةَ المتاه والاختلال والخُروج صراحةً على القواعد القبْلية أو التصوُّرات المتداولة. إنه الذهاب الآخرُ في جُنُون المسْتَحيل.

ولعل ما هيأ للمتاه هو اختيارُ البحث، شعرياً، عن الذات والعالم. فالمكانُ الشعري مُوَجِّهٌ لاستراتجية البحث والسؤال، وبه كان تعاملي مع الشعر يقرّبُ منّي رؤيةً مغايرةً للذات والعالم.

إن البحث، شعرياً، عن الذات والعالم، منحَ القصيدة حمايةً من الإيديولوجيا. الشعر هو فضاء الحريّة والقلَق والسؤال بدون مُواربة. مع ذلك صادفتُ حماقات مارستُها بعنف ونشوة أيضاً، ما دام العالَم أصبح أمامي مُحَاصراً، والراحلون إلى حريتهم يضعون العالمَ في الخُطوة الأولى للقصيدة. لست نادماً على ذلك. لكل شاعرٍ حماقَاتُه، وبها يمْتَحنُ هيْبَتَه. على أن الصرخة قد تتحول إلى قصيدة أو وردة في لحظة مّا منَ التاريخ، هناك أو هنا، حيث النشيدُ يستعجله العذابُ، وحيث الصرخةُ وحدَها تكثّف حالةً جماعيةً للانخطاف بالممكن أو جنُون الكائن.

هذا الفعل المتكاملُ للبحث عن القصيدة والذات والعالم، يعثر على مسْعَاه في وضعية القيم ذاتها، وفي مقدمتها قيمتَا الحرية والافتتان. قيمتان فيهما استهل الشاعر

الجاهلي مُتْعَتَه، وأمكن لفاسَ أن تكُون. حقّي في هاتين القيمتين تُعيِّنُه لي القصيدةُ نفسها. هي التي تؤالف بينهما في الشعر والذات والعالم. وعندما تنتصر وردةُ الحياة في دخيلتي وفي الكتابة، يشملني التأكدُ من أن للشعر أخلاقاً بها أستحق الكتابة في زمني.

ولكن الموت يسكن الكلمات والضحكات. مُخْتفياً يسكن أو أحياناً عن ظلمته يعلن. رؤية المختفي وإضاءتُه هما الطريق. فجأةً ينفتح الشعرُ على حدود الخطر. وفي الإقامة على هذه الحدود يُصبح البحثُ سؤالاًويكشف الشعر عن ضرورته. في أهْوال الطريق يتصاحب الشاعرُ والصُّوفيُّ، وفي وجْهَة السَّفَر يفتَرقَان. مقصد الشاعر، بامتياز، هو المكانُ الوثنيّ.

6 . عادةً ما تُختزل عمليةُ البحث عن القصيدة في مصطلح الشكل المتوارث عن الثنائية الأرسطية. والعنصر الثاني لهذه الثنائية هُوَ المضمون. تحديد هُوية النص في الشكل أو المضمون، أو في تفاعل الشكل مع المضمون أو في شكل المضمون أو مضمون الشكل، كلها فرضيات تتوزّعُها الحداثة الشعرية الأوروبية منذ الرومانسية إلى الآن. وقد سبق لإبدالات الشّعْر العربي الحديث أن اتخذت من الهجوم على سيَادة الشكل حجةً في اقْتحَام البنَيَاتِ الشعرية المطمئنة، بغاية ما يسترد به الشعرُ حيويتَه. وتاريخُ الشعر المعاصر يؤكد هذا النزوعَ نحو الخروج على تمجيد الشكل.

إن جميع الطروحَات النظرية لمغامرة البحث عن القصيدة، في تنظير الحداثة الأوروبية أو العربية على السواء، ظلتْ وفيةً للثنائية الأرسطية. وهذه الثنائية مجردُ فرضية، أي أنها تتغيّا وصْفَ الواقع النصي قبل أن تكون حقيقتَه. لقد سبق لي، في مناسبة أخرى، أن أشرتُ إلى أن الشاعرَ الجاهليّ لم يكن عليماً بثُنائية الشكل والمضمون، وعلينا أن ننساها نحن أيضاً، لأنها لا تبلغ نواةَ بناء النص. والدلاليةُ، بمعنى المسَار الذي يتَّبعُه النصُّ في بناء ذاته، تقدم لنا فرصةَ الخروج على الثنائية، فيما هي تعيد الرؤية إلى الفعل الشعري، كفعل تؤسسه الذاتُ عبر اختراقهَا للغة، فلا يكون بعدَ ذلك شكلٌ ولامضمونٌ ولا لغةٌ، وإنما النصُّ كخطابٍ يستنفر التكثيفَ الأقصَى للذات في كتابتها.

هذا فعْلُ الشمول، حيث النصُّ يتّبعُ المساراَت المجهولة من قبَل صاحبه. إنها ذات تاريخية، لا عُلْويةٌ ولا شيطانيةٌ. لزمنها ما تحتفل به، وبأقصى تورّطها في الكتابة يكتسب النص حداثتَه. وللشمول، هنا، وضعيةُ علاقة التفاعل الخصيب بين العناصر النصية وخارج النصية، فلا ندري معهُ كيف بُنيَ النصُّ ولاَ سرّ بذرة حيويته التي يكتسب بها النصُّ فتنةَ شموله. ذلك هو ماء الشعر الذي استلذّ به الشعراءُ والنقادُ العرب القدماء، وأشاروا لَهُ في جميع مؤلفاتهم، باقتضاب يدل على الحيرة أمامَهُ قبل أن يدلّ على بساطة ضبْطه في القصيدة. من الجَاحظ إلى الجرجَاني إلى حَازم إلى السكاكي. كثرةُ الماء هيَ مكْمَن فتنة الخطاب الشعْري.

بالبحث عن ماء الكتابة ارتبطَ لديَّ البحثُ عن القصيدة والذات والعالم. عنصرٌ يشمُ النصَّ ويُلْقي بالذات في دَوَرَانِ زَمَنِهَا. والبحثُ بالأساس، اختبارٌ، ولذلك فهو إقَامةٌ حرّةٌ على حدود الخطر، حيث المجهول والممنوع يتآلفَان. وأعتقد، بعد هذا، أني باحثٌ عن الشّعْر ولسْتُ شاعراً.

7 . لكل كتابة بلاغتُها، ولكن الكتابة ليسَتْ بلاَغَةً. ويكون البحثُ عن ماء الكتابة افتراقاً عن الشعر الذي بالحلْيَة أو النّدْب يكْتَفي. أن أكْتُبَ، كمغربيٍّ مخْصُوص، في العقود الأخيرة من القرن العشرين، يُعْطي لمشروع البحث والاختيار حالةً لا تشبه غيرها. إن الشعر ليس إضافةً إلى الشهادة، بل هو الشهادة شعرياً على تجربة العبور من زمن إلى زمن، على الانتقال من لغة لا تُسَمّي إلى لغة تُسَمّي. هذا ما قادني، بغير إرَادة مني، إلى حدّين أساسيّين من حُدود الخطَر.

هناك **أولاً** أزمة البيت التي تبدّت لي منْ خلال بنَاء البيْت. فالآياتُ القرآنية التي كنتُ حفظْتُها في صبَاي عادَتْ إليَّ منْ جديد، فَلَم يعد البيت الشعريُّ يقف عند قاعدة قبْليّة، أكانت عروضيةً أم مُركّبية. دال يلجُ دالاً، والنصُّ على الصفحة يتعرف على بنائه. إنه الخروج على المفهُوم المتداوَل للبيْت، وقد اجتلبَ نَسْقاً للحدود بين الشعري وغير الشعري،

حيث إيقاعُ الذات الكاتبة، في شطْحه المكين، هو وحده العَليمُ بمُنْعَرَجَات الكلمات وبياضاتها. والكتابة منقادة بما أجهله. لا مشتبهةً بالقرآن، ولكن معَهُ وضدّهُ في آن. والإيقاعُ سيّدُ القصيدَة.

إن اختلاطَ الحدود بين الشعريّ وغير الشعريّ، في النص، أصبح عرَضاً من أعرَاض الكتابة. الشعرُ لا يُوجَد خارج الممارسَة النصية. بها يتعرّف على سمَاته ومآله. وكلُّ التقْعيدَات، التي تناهض السكَن في البيت الحر، تتحول إلى عقَال يكفّ به الشعر أن يكونَ بلاَ شَبيه. نسْفُ الحدود أو اختلاطُها بحثٌ له الاختيارُ والمخاطرة، وله أيضاً مغامرةُ بِنَاء سَطْحٍ أملَسَ تنْسُجه متاهَات الكتَابَة.

ولكن هذا البيتَ، الذي يتَعرّف على نفسه أثناء مغامرة الدلالية، تعرَّضَ لما يسميه ريْلكهَ بـ «مسْرح الفُقْدَان». إنه الحُبْسَةُ. رغبةُ الذات تكشّفَتْ في الممارسة النصية بالانتقال من فضَاء الاسْتعَارة إلى فضَاء التّرْكيب. في غيْر الاستعَارة يتمُّ البحثُ عن اللغة التي تُسَمّي. إنها ليست رؤيةُ الأشياء بما هي غيرُ متعودة عليه، أكان مصدرُها العينُ الثالثة أم اللاّوعْي، ولكن عيْشُ الأشياء في جسد يصبح غريباً عن صاحبه أثناء الكتابة. لا يكون الإيقاعُ سَابقاً على القواعد النّحْويّة ولا لاحقاً لها، ولكنه في الكتابة يتعرف على نفسه. والحُبسَةُ، في هذه الحالة، تبتعد عن أن تكون عجْزاً عن النطق (أو الإفْضَاء) بلغة مُنظَّمَة في الدّاخل. بل عنفٌ يسلُب الخطاب إمكانيةَ الخضوعِ لقواعدِ النّحْوِ، وتكون الكتَابةُ مصَابةً بعدْوَى المستحيلِ وبصرْخة العبُور.

هكذا تجُرُّ الذاتُ الكتابةَ إلى طقْسِ الهذيان. لا علاقةَ لهذا بالسُّرْيَاليّة التي فَصلت الرأسَ عن الجسَد، واختارت الغرابةَ كمكان لإعادة بناء النص. الهذَيانُ، في التركيب والنحو، يعثر على معبَره. الجملةُ لا تلتئم، والتركيب يظل مشوّشاً على الدوام. والهذيانُ يسْري في التاريخ والثقافة أيضاً. فلا تتحقّقُ فيه هُدْنةٌ مع المتخيل الذي تُعرَض به علينا الأزمنةُ ومنتوجاتُها الثقافية. الهذيانُ مكانٌ لتشظي وبعثرة القبْليّ. في الكتابة وبالكتابة. حتى تبلغَ صرحَ المرجعية والمعْنَى مزَوْبَعَيْنِ في جسد القصيدة.

أما الحد **الثاني**، الذي أخذه الأيقاعُ إلى حيث يشاء، فهو بياضُ الصفحة. مع الشعر المعاصر تعرفتُ على صفحة الشعر التي تفْقدُ أختَها. هذه صفحة لا نهائيةٌ، مجهولها هو حَتمُ الاستمرار. والحبسةُ، التي قادت التركيب إلى هذيانه، هي نفسُها التي فعلتْ على بياض الصفحة فعْلَها. الفراغُ يضاعِفُ من جمَاليَة الانشِقَاقِ والنقْصَان، والمساراتُ مأهولةٌ بالمَاء والزّوَغَان.

تذكرت العينُ تاريخها هو الآخر. إنه الخطُّ المغربي المكبُوتُ. تخطيطاتُ القَنْدُوسيّ تَسْبِي العين وتقذف بها إلى غاية الحُمّى. فاسُ تتّقدُ في الأعضاء ثانية. أزمنةٌ مهدّدةٌ بكاملها تنقاد إليَّ. واليدُ التي خطّتْ على اللوْحِ الخشبيِّ، ذات يوم بالسُّمَاق، تهجم عليَّ بضوئها المنسيِّ. فتَنَةَ تأخذني الكتابةُ إلى هذيان لا يُخفي مكْرَه. ألَقٌ ينفجر في الهنيهة البعيدة ويلُوب. والعبورُ من زَمَنٍ إلى زمن ينصت للجُرْح، ويستهدي بالومَضات الخفيّة التي لا تُدركها العينُ المنضَبطَة. هناك أنْفَرِدُ بها. في الشروخِ العصيّة على الاختِزال. في زمْهَرير الصمْت. من هذَا المدَار يأتي ماء الكتابة أيضاً. ثم الجسد لا يخْشَى حضرْتَه ولا الكتَابة تنسى مستحيلها في آن.

8. هناك تقليدية مُعَمّمةٌ عبر العالم العربي، ولكنها في المحيط الشعري، ومنه المغرب، مضاعَفَةٌ. تَرى إلى الماضي الشعري، وغير الشعري في واحديته. فتمنَع كلَّ سؤال أو مغامرة، وترى إلى الآخر في ضديّته، فلا سفر ولا ضيَافَة. هي ذي وضعيةٌ لا تاريخية. تَنسى الماضي وتكبتُ المستقبل. في اللازمن تَنْتَخبُ الموانعَ لإضافة الموانع. ويبقى سؤالي في المغربِ ممنوعَ الأفق. إنه المنعُ الذي يطال حقّ الذات في حرية الكتابة واختبَارهَا. ذلك هو المشْهَدُ الشعريُّ الذي يفْصلُ بين الزمنين. يرفع الجدارَ الذي يستحيل اختراقُه. والكتابةُ تعني، تبعاً لذلك، احتجاجاً وخضوعاً في آن. اليدُ الثالثة تظلُّ مهددة، وفي الحُبْسَة تسعى إلى حُريّتها المعْتَقَلَة.

وجاءت الرومانسية ممجِّدةً للحاضروالمستقبل. بهذا التمجيد كبتَت الماضي من حيث هو زمنٌ ورؤيةٌ منافية لما جعلتْ منه الحداثة نموذَجها، تقدماً وغائيةً وحقيقةً. كانت الرومانسية الشعرية متفاعلةً، في موقفها، مع أنساق فلسفية وجمالية أعطت لسلطة الحاضر والمستقبل ما تُقَوِّضُ به سلطةَ الماضي، وما تَهَبُ به لرؤيتها هيئةَ مُقَدَّس جديد.

ومع ذلك فإن علاقة الرومانسية بالماضي لم تكن مَلْسَاء. شقوقٌ للعلاقة ترسخت. وفيها كان لتعدد الماضي فعله، رؤيةً وممارسةً نصيةً. إن استعادة المنسي، أو تصعيد المكبوت، أصبَحَا متعاضديْن مع مغامرة البحث، لدى شعراءَ نادرين، عن دلالية مخصوصة بالذات التي لا تتكرّر ولا تتشَابَهُ. لمْ أعِش الظَّفَر الرومانسي، ولكن سؤالي، كمغربي، يرْغَبُ في العبُور من زمن إلى زمن، يذهب مباشرة نحو تلك الأزمنة كُلّها، بدءاً من المأزق الذي استدعَاهُ ومنَ الاختلاف السّعيد مع ما ليْسَ ذَاتي التي تكتُب في زمنها.

إن إبدال بنَاء البيْت الشّعْريّ، أو الإنصات لحُبْسَة التّركيب والنّحْو، يتكاملان مع الصفحة المتعددة بوشْمهَا التي لا تنتَهي، من قصيدة إلى قصيدة. وذلك الماضي المتعدد، الذي به أنتمي لسؤالي، هو نفسُه الذي يتكلم باستمرار في كتابة الأزمنة البعيدة والقريبة. والدلاليةُ المغايرةُ، التي تتغيّاهَا قصيدةٌ تكتبُها يَدي الثالثةُ، ليست أقلَّ أو أكثرَ حيويةً من دلاليَة قصيدة قديمة. هي فقط دلاليةٌ تستَقصي ماءَ حيويتها من خَلَل ذات لها العبورُ منْ زمن إلى زمَن. بذلك يبْتَهجُ الكونيُّ في الهامشيِّ الذي لا نبلغُه إلا نُسْكاً ومُجَاهَدةً.

الماضي المتعدّدُ حجةٌ إضافيةٌ للبحث عن القصيدة والذات والعالم. في السؤال وكتابته. سؤالُ الغائية والحقيقة. بذلك انتهجَ نيتْشه اجتثَاثَ الأصْل. ولئن كان هيدغر، وهلدرلين قبله، يعودُ للأصل، فإن تقويضَ مفاهيم التحوُّل والتغْيير والتجاوُز والتطوُّر كان ضرورةً لقطْع صلة الرحم مع الحداثَة التي ترى إلى الماضي في واحديته وعُدْوانيّته، لأنها لم تتعلّمْ كيف تُمَارِسُ اختلافَها السّعيد معَه.

ومصادرةُ الماضي المتعدد، بمبرِّر دينيٍّ أو سياسيٍّ، اعتقالٌ لليد التي في الضَّوْء تقيم، ضوء الأموات والأحياء. ضوء المخاطرة. اعتقال تحياه الذات وكتابتُها بمفردهما. صرخةً أو وردةً. يمنع التقليدُ كل إنصَات أو رؤية. وسُلالة الإخضاع متمادِيةٌ في مَوَاسمهَا. العابرُون لا يرونَ إلى الوحَلِ الذي يسمونه مَجْداً، لذلك تكتسب الكتابةُ سراديبَها حتى تحتَميَ بها في حُرِيّتها. حريةِ الإقامةِ على حدود الخطر بما هي شرطُ الكتابةِ في زمنٍ يمنع الأشياءَ عن تَسْمِيَتِهَا.

الماضي المتعدد، كما يحدده نيتشه، لا يعْني، حين يعودُ، عودةَ الشيء ذاته ولا عودَةَ إليه. إنه إعادةُ التشكيلِ في الزّمن والذاتِ الكاتبة. بهذا يعلمني الماضي المتعدد أنّي سليلُ ثقافة باذخة. من أقاصي اليمن إلى أعَالي الأندلس. أماكنُ على جسدي انحفرتْ، وفي الكتابَة أستعيد تملُّكَها. وها هُوَ الزمنُ يُنَاهضُ ما كانَ وما سيكونُ. يهَبُ لي الصمتُ لحظةَ الميلاد، فيما الهذيانُ يعْرُج ثم يعْرُج حتَّى يكونَ الفراغُ سيّداً والغيابُ أعزَّ ما يطلب. هكذا جلالُ المحو يُعَرِّشُ في الكتَابة.

9. أدرك فرَنْسيس بُونْج، في منهجيته الإبداعية، أن سُقراط أخطأ عندما استدعى الشعراء وطلب منهم أن يفسروا له قصائدهم التي وجدها ذات صياغة مُتْقَنَة. الشعراء لا يفسرون قصائدهم، ولو فعلوا ذلك لبطُلَتْ ضرورةُ كتابة الشعر. للشعراء، فقط، إمكانيةُ التأمُّل في طرائقِ وعادَات كتابتهم، تبعاً لما يتهيّأونَ له من حَساسيّة بالأشياء والعالمِ في زَمَنِهِمْ. تلك هي علاقَتُهُم بالمحيطِ واللغَة معاً.

قديمٌ هو تأملُ الشعراء في شعرهم، في كل الحضارات نجدُ ذلك. غير أن سيادة فكرة البداهة والارتجال عادت، مُجدّدا، مع حداثة الشعر العربي، منذ نهاية القرن التاسع عشر، لترسم مُجَافَاة التأمل والتنظير، رغم أن أبْرَزَ شاعريْن تقليديّيْن لتلك الفترة، وهما البارودي وشوقي، كتب كُلٌّ منْهُمَا مقدّمةً لديوانه، بل إن لكل منهما كتابات عديدة تخصّ الشعر ونظرتَهُما إليه.

فكرة البداهة والارتجال لا تنطبق دوْماً على الشعراء. وتأتي حداثةُ الرومانسية الأروبية، مع شعراء يينّا، في ألمانيا، الذين جعلوا منَ النظرية أدباً. وفي الجهات المتباعدة من أوروبا وغير أوروبا، نلتقي بتأملاتْ الشعراء وتنْظيراتهم، إلى الحد الذي يمكن معه القولُ بأنها أساسُ المعرفةِ القُصْوى بالشعر. لامبالغة في حكم كهذا، إنَّهَا الخلاصةُ المنبعثةُ التي ينطلق منها هيدغر، فيلسوف الشعر في القرن العشرين، ولا يبتعد عنها كبارُ الشاعريّين والنقاد، من ياكُبْسُون إلى نورثْرُوبْ فْرايْ.

إن الرومانسية الأولى، التي دعتْ، في ألمانيا، إلى إعادة ترتيب وضعية الأجناس الأدبية في النص، هي نفسُها التي حصنّتْ مشروعها بالنظرية كأدَب. وأيُّ عجَب، بعد هذا، في أن يُنتج هلدرلين نصوصاً شعريةً وروائيةً ومسرحيةً ونقدية ؟ التصنيفُ محنةُ النظرياتِ التي يعْتمدها النقادُ. وها نحن، في القرن العشرين، منذ إزْرَابَاونْدْ وبُول فاليري إلى الآن، نعيش انتقالات الكُتّاب المفاجئة من التنظيروالتحليل إلى الإبداع الأدبي. بل إن نهايةَ هذا القرن تشهد كتَابةَ التأمل الذاتي أو سيادة المتخيل، كوجهِ آخر لمأزق النظرياتِ النقديةِ التي تواجهُها انقلاباتُ المرحلة، معرفياً واجتماعياً - تاريخياً.

كل هذا يُضيء فعْل فكّ الارتباط مع فكرة البدَاهة والارتجال، وقد نتج عنها أن التنظير مهمةُ النقاد وحْدَهُمْ. أعتقد أني تعلمتُ من ذلك، إنْ قليلاً أو كثيراً، وخاصة في لحظتين أساسيتين بغَتَتْني فيهما، ومن جهات عديدة، ضرورةُ ممارسةِ التنظير إلى جانب الممارسة النصية. بذلك كنتُ أراقبُ الزمن موْشُوماً على جسدي.

من نهاية الستينيات إلى نهاية السبعينيات أخذتْ بداياتي الشعرية في طرح أسئلتها على مفْهوم الشعر ووظيفته في المغرب. هذا هو الأسبق. ما كان يثيرني هو استمرار القناعة كشرط شعري. قضايا الالتزام والبعد الخارجي للشعر كانت منشبكة مع البحث عن الذات والقصيدة، لكن بأي مهْمَاز يمكن أن نحرّر الشاعرية من مُعْتَقَلِهَا؟ ومتى يمكن للشاعر أن يتملّك حق الكتابة؟ لهذين السؤالين تاريخُهما. والسؤال آنذاك، هو ما رفعتُ به الحجابَ

عن عتمات مسكوت عنها أو منسية بكل بساطة، وبه كان للمُخَاطرة تجاوبٌ مع حماقات لست عليها نادماً. تلك أهوالُ الطّريق. النصُّ الذي جرّبَ الهاوية هو ذاتُه الذي انقاد، بحساسية القلق، إلى مُوَاجهَة الموت في حضرة الحُبسة والهذيان، بحثاً في القصيدة عن العالم الذي كنا نريد له أن يتغيّر ولا يتغيرُ، مُنْتَشِينَ بالخُطاطات النظرية المنتصرةِ في بلادٍ شبيهة ببلدي وبالعالم العربي، أو شاهدين على زمن العذاب والألم.

مؤسساتٌ تُنشئ للمنع سلطتَهُ. دينية، سياسية، لغوية، ثقافية، اجتماعية. هذه كلها كانت تترك الشعر خارج الشعر. محاكمةٌ لا تتوقف، في المغرب وخارجه. تُصَعِّدُ كَبْتَ الشعري وضرورةَ المخاطرةِ من أجله. صرخةً أو وردةً تفاجئني القصيدة. وبأي استعداد يمكن للحوار أن يكون؟ لن أختزل وضعية قصيدتي، ولاوضعية الشعر المغربي الحديث. أي فائدة في ذلك؟ القصيدة التي تختار العبورَ نحو حريتها تتحول إلى معتقَلٍ والتهمةُ ثابتة. ليس الشاعر، بعد هذا، بطلاً أو شهيداً. هناك هذه الغربة المضاعفة. المنعُ والصمتُ مُعمَّمان. لذلك تستبد بي الحبسةُ ويطوّح الهذيان بالجسدِ والكتابة. تاريخٌ بكامله يتدخّل في بناء البيت. المركز الشعري الذي يُلغي المغرب (وغيره) تحتَضِنُ فيه المؤسساتُ المغربية، عبر تاريخها، منع الشعر. وها هي الصرخة تمزق الشريان. وللقصيدة يُتمُها، بدَمِ الأجداد والأحفاد تنْكتبُ، وفي المتاه يتسلّمُهَا المتَاه. مع بداية الثمانينيات تملّكَني إحساسٌ شرع في نسْجِ فضائه. خطاباتُ التقدم أمامي تتفسّخ من موْقع لآخر. الجغرافيات الكبرى والصغرى تتعرض لما يمْحُوها. اضطراب في الرؤية والمسارات المتعجلة. حوض الاختيار ينْخَسِفُ. أعلام باردة. سمَاوات مرصوصة. والدم لا يتوقف مداه.

هذه الحساسية المتجددة، بما يندفع فيه العالم وبما تتكلم به الوشوم غير المعتادة، كانت لحظة عبور من زمن إلى زمن. وحداثةُ الشعر العربي بمأزقها أصبحت مصاحبةً لتأمل صَمُوت. وفي المكان النظري كان عليَّ أن أستوعب الشعرَ والزمن معاً. مآلُ الحداثة العربية لم يكن وحيداً، فيما هو يتطلب مُساءلة الذاتِ والآخر في أفق إعادة صوْغ مقدّمَات ماء

حيويةٍ بها يستَمِرُّ للشعر شرطُهُ الإنساني، منتصراً على بُرودة البلاغةِ والتجريد أو على يُبوسَةَ السّريرَة.

لم أخْشَ شيئاً. والبحثُ عن القصيدة والذات والعالَم مسْعَاي الذي لا أُهادِنُه. نظرياتٌ ونصوص تتعرّف على عَمَاها. الذات والآخر منجذبان نحو السؤَال. والعلاقة المختَلّة بين النص وبنائه، بين الذات والعالم، أيقظتِ الكتابة، مرةً أخرى، على مُسْتَحيلها. في عنف اليومي والنظري والنصي.

10 . هل الكتابة المستحيلة تعني نهاية الشعر؟ يختلف طرحُ هذا السؤال عن التوجُّه المعمم الذي يعطي للروايَة امتيازاً، في الراهن الأدبي، على الصعيد العالمي. موت الشعر في بلدان أوروبية، وغير أوروبية، يرافقه موت الرواية أيضاً. لقد تزامنت الروايةُ الباذخةُ مع الشعر الباذخ. والإعلام هو وحده الآن سيِّدُ الخطابات. إنه الموزِّعُ للمراتب والوظائف.وحتى الفنون التشكيلية، التي تحررت من قيود اللغة، تمثيلاًوحكايةً، تتعرض للبَذَاءَة. والإعلام المستحْوِذ على الثقافة، في العالم الصناعي والتكنولوجي، مدَمِّرٌ لكل حيوية إبداعية في العالم العربي. إعلام له مباشرةُ الآنيّ والعَابِر. تختار له سياسةُ الصمت والإخضاع ما يترك الثقافةَ حليةً للمآدب والمآتم. وعندما يتحول الشعرُ والروايةُ إلى سؤال ومخاطرةٍ فإنهما يتقاسمان النّفْيَ معاً.

ويعود الدينيُّ، عبر العالم العربي، بعْدَ أن كان مشتغلا في السياسي الذي فَشِلَ في تبرير حُجَّته. عودةُ الدينيِّ طالَت الثقافي، ومنه الشعري، لاسترسال إلغاء الذات واستنهاض المستحيل في الكتابة وبالكتابة. لعودة الديني دعْوَى بِدْعَة الحداثة. وبسوْطِهَا تتضاعف المطاردة. المقصلةُ جاهزة. وللشّعْرُ منفاه العَظِيم.

وضعية الشعر صعْبَةٌ ومُقْلِقَةٌ. ولكنها كذلك كانت على الدوام. الأقنعة هي التي تتبدّل. وحربُ اللّغات الدينية، السياسية، العلمية، الإعلامية، وغيرها حتماً، تبتغي إلغاءَ المكَان الوثني، بما هو المكانُ الشعريُّ بامْتِيَاز. حَرْبُ اللغات تعني هيمنةَ الجفَاف. جفاف الخطابَات والذّوَات.

لم نعد نعيش، بالتأكيد، زمنَ بيانات اليقين والخُطاطات السابقة على كل إنجاز. ولكن القصيدة، العليمة بوضعها الصعب، ما تزالُ في السرَاديب تبحث عن مائها. الصمتُ المأهول بدم الزمن هو ما تتعلمه القصيدة. صمتٌ لا ينسى. لأنه إنصات الخلايا للغيَاب. في الصمت تسْهَر الرؤيةُ على حالةِ الدم. ونهايةُ بياناتِ اليقين تسمح للشعر أن يتأملَ هاويتَه فيما هو يتأمل ضرورته في زمن لن تكون ليَدٍ على الشاعر سلطانٌ. يدُه هي الأخرى افتقدَتْ ختْمَ الحقيقة. والراسخون في القلق، يتعلمون بحساسيتهم، أوّلاً، كيف يواجهون الموت.

هكذا تجرؤ القصيدة على التحرر من تاريخها الشخصي أيضاً، من المعلوم فيها، عناصرَ أو بناءً أو دلالية، تقْبَلُ بعماها في ليْلِ العالم ومعرفته. ما لا تنساه القصيدةُ هو حريّتُها الأولى في الانتصار للسفر وأهواله، بحثاً عن كتابة تمجّد ماءها. ولن يكون، بعد هذا، شيءٌ يُسمَّى وضعاً نهائياً للغات والأجناس في النص. النص نفسه مدعوٌّ لعصيان النص. والسراديبُ هي المعْبَرُ الرحيم لذات لا تخشى يدَها الثالثة. وهي تشطّب أو تجدّدُ الفراغ.

إنتصار المعلوم والجاف في الشعر العربي يُقْصِي ضرورته وحداثته. يجعل منه لغة يَبَساً. كما يُقصي استحالةَ الكتابة إلى طرفها البعيد. والإقامةُ، الآن، على حدود الخطر مجاهدةٌ نُسْكيةٌ لتفكيك المفاهيم التي لم تختَبِرْ عماها في الشعروبالشعر، سعياً نحو هذا المكان الوثنيّ الذي تستعيد فيه الكتَابةُ شرعية أن تكون حرة، في الإنصات لدَمِهَا الوحيد، دمِ احتضار لُغَةٍ، دمِ الباحثين عن ماء القصيدة. وقلقُ الاستحالة أولُ ما يجتلب به الشعرُ حداثتَه الأخرى.

إشارة:

كُتب هذا النص، أساساً، لندوة حول «الملامح الرئيسة للإبداع الروائي والشعريّ في العالم العربي، في مطلع القرن الحادي والعشرين»، كانت منظمة اليونسكو تنوي إقامتها في تشرين الأول 1990. ولم تنجح. فقد منعت إقامتها في الإسكندرية، كما كان مقرراً بدئياً. وألغيَ عقدُها كذلك في فاس بالمغرب، بعد الاتفاق عليها، ثم عقدت في سبتمبر 1994 في تونس.

الـكـتَابَة شَـطْـحٌ يـأتـيـه الـمَـحْـو *

1 . يبدو لي الحديثُ عن تجربة الكتابة شبيهاً بهذا التمرين الذي يتطلّب قطْعَ السراديب التي لا يمكن القبضُ عليها أو تعيينُ تفاصيلها. تمارس الكتابة فعْلها داخل ليلها الشخصي، حيث الوشْوَشَاتُ والذبْذبات والمعابرُ التي لا مخرج لها أو الانعطافات المهدَّدةُ بدوام المفاجَأة. في الكتابة يأخذني ما لاَ قدرةَ لي على تسْميته. إنه بقايا أصوات وأجساد وعطور تخترِقُني.وأكتب في العودة اللانهائية للنُّسْك. تكتب الكتابة تجربتَها من خلَل المكتُوب نفسه . وما لا يمكن قولُه بخصوصها هو ما يظل عصيّاً. ثمةَ انشقاقاتٌ وحْدَهَا تحتَفظُ بالسِّرّ. وإذا كانت اليدُ الكاتبةُ تتذكر آثارَها فذلك فضلٌ من الكتابة ذاتها التي تعيش هذا التذكّر العظيم، بدءاً من هذه النّطفة في التأمل تفتح محاولةُ الحديث مدًى آخر. آخر، لأنه صموت، أو هكذا يتقدّمُ لي.

ليس الوضوح في وصف تجربة الكتابة إلاّ خدعةً. لذا أنْحَصرُ في بعض أمكنة وحالات تُخفي مصاحبتَها في ناحيةٍ مّا بعناية فائقة، وتأخذُ شكلها في صيغة قلق مسترسَلٍ وحَيٍّ حتى تبلغ الأسئلة الأساسية.

2 . منْذ طفولتي الأولى، بفاس، أحسستُ بالموْتِ والغيابِ. وكلمة الصبي التي تفرح الأمهاتُ بها لم تنطقْ بها شفتَاي، لأن السيدة، التي كانَ عليَّ أن أوجه لها هذه

(*) نص الورقة المقدمة في لقاء "شعر الشرق الأوسط واليونان"، المنعقد بستراسبورغ في 1989. جريدة **القدس العربي**، لندن، 30/29 أبريل 1989.

الكلمةَ، كانتْ مُكفتَةَ بصمْت الظلمَات.وهي الآن هناك، سيِّدَتي، الغائبة. أنصت إليها، وغيابُها يسْكُنُني كَبلَّوْر متعددِ الأضلاع. لا بكاءَولا نحيبَ. ولكنّ الدمَ والصمت يواصلان معي الحديث بطريقتهما الخاصة.

وكان للقرآن أيضاً حضورٌ في طفولتي. لقد أخذوني إلى الجامع البعيد. هناك أحببتُ الماء والشمسَ وبياضَ الجير. قليلٌ من القرميد الأخضر كان يظلل مناطق متباعدة من أعالي الأسوار، والشمس مندلقة على الحيطان، وزليج الصحن أمام نافورةٍ يتدفق ماؤها بارْتخَاء. إيقاعات الأيام و الليالي. أصوات الموتى اختارتني في هذا المكَان، وعلى هذا النحْو تتبّعْت أصداءَها في أعضائي.

كانت اللغةُ العربيةُ، التي حفظتها من القرآن، غريبةً عني. الجنةُوالجحيمُ. ربما كان هذا أولُ ما شدّني إليْه. ثم جاءتْ حساسية ملتبسةٌ بالكلمات والصُّوَر. أعيدهاوأستعيدُهَا في بعضِ الأحيَان. كانت اللغةُ العربيةُ القديمةُ تترقرق على لسَاني، بلا تلعثُم. كنتُ أقرأ ما لا أفهمُ ثم مَا لاَ أفهمُ. ولا تتوقّفُ اللغةُ. كان ذلك جرحاً، لأنَ جمال اللغة العربية تبدَّى لي مرعباً. توالت السنُون، وكل مرة كنت فيها أعيد حفظ القرآن، ثلاثَ مرات، أربع مرات إلى أن نُزلت الكلمةُ المقدّسةُ، عمُودياً، في صدري. أنفاسٌ تحْتَها أنفاسٌ. أنفاسٌ تعارضها أنفاس. وأقواس الجامِع كانت تحملني إلى السّماء السابعةِ حيث أرَى، منْ هُناك، إلى المذْنبِين مقيّدين في سلاسِل وأغلال، تلهب أجسادهم نَارٌ لا نهاية لها.

بلغتَ سنَّ الثامنة عندما حصل المغرب على استقلاله سنة 1956. غيرت الجامع والتحقت بمدرسة، ثم انتظرت سنتين قبل أن أشمَ مقعدي المدرسي على طاولات خشبية سوداء أو بُنّية. لم يكن بمستطاعي نسيانُ جمَال اللغة العربية، أما الفرنسية التي أصبحت أدرسها فقد ظلت بالنسبة لي مجرد لغة للإمتحان. الخشية من الخطإ يسْبقُ الاستمْتَاعَ بها، والكلماتُ أحجارٌ لا زمردةَ بينَها. لاحقني هذا الموقف الموْسُوس من الفرنسية إلى أن اكتشفتُ، في مراهقتي، الشعرَ الفرنسي، معه صاحبتُ لغةً مغايرةً يخشاها واضعُو الامتحانات.

تعرفت في الإعدادية (إعْدادية ابْن كيرَان بفاس) على رفاق مجنُونين بالشعر، أيُّ نشوة وأيُّ سحر! أبياتٌ وقصائد تتجول بيْنَنَا لشعراء قدماءوحديثين، لشعراء من فاس ومن مدن مجهولة. خارج الإعدادية التقيتُ بالشاعر محمد الخمار الكنوني الذي كان شعْرُه آنذاك منتشراً. كنت عندئذ مستعداً للشّعْر.

3. كانت سنة 1965 حَاسمةً في اختياراتي الدراسية والحياتية. في هذه السنة كتبتُ قصائدي الأولى على طريقة الشعرالحر الذي لم أكُنْ أستوعب اختلافَهُ عن الشعر المعاصر. قبلها بقليل تابعتُ مرَضَ الشاعر بدر شاكر السياب، وقرأت بعض أشعاره. في هذه السنة تابعتُ أثرَ الموت والغياب في غيبة عن نفسي، وشيئاً فشيئاً أصبحت أحس بأني قريب من الشعراء المعاصرين. وقصائدي الأولى، التي مزقتها أوضاعت مني، تلاها ديواني الأول «ما قبل الكلام» الذي أنجزته وأنا تلميذٌ بالثانوي، وفي سنتي الجامعية الأولى 1969، طبعته على حسابي، من منحتي الدراسية.

إن الشعر تجربة حيّةٌ. عشْقُ الحياة وعيْشُها في الشعر، أعطيا للكتابةوضعية شِعْرِ مغامرةٍ، وفي حركتها كان لي المتاه. عائلة بكاملها من شعراء عصور ولغات صاحبتني في البحث عن كتابتي الشخصية. كل ديوان شعري كان شاعراً حياً يعايشني في مكتبتي، وفي الغربة المشتركة كنّا نتقاسم أسرارَ جغرافية باطنيّة لا سبيل لضبط حدودها المجهولة. السياب، أدونيس، بودلير، رامبو، مالارمي، هلدرلين، ريلكه، كانوا من بين المشكّلين لعائلتي المختارة. وفي لحظة من الاستقصاء المعاند انبثق القرآن، والشعر الجاهلي، وشجرة نسب شعرية برمتها. وها هي القصيدة تهجم عليَّ بدون علاماتِ ترقيم وبيْتِ لا تحده وقفةٌ عروضية أو دلالية. كتابةٌ مأخوذة بجَهْلِ مصدرها، تأتي من حَيث لا أدري. تجربة حية أقول. الجسد والمعنى وجدَا نفْسَيْهمَا، من جديد، يواجهان موانعَ وضعية شعرية شقية في المغرب. لا أحدَ يسائلها. والمجدُ الوهميُّ وخدَهُ يلطّخ الجباه ويُثقل الألسن. حماقاتُ كتابة، كما كان للشاعر بورخيس أن يقول. تفاعلتِ النارُ بالدم، ولم تكن القصيدة ملاذاً أو مكاناً

للرّحْمَة. لم يكن بإمكاني أن أكتب غير ما يجعل مني ذاتاً حية وفريدة. هذا ما لم يستوْعبْهُ النقدُ المغربيُّ الذي لم يتحمَّلْ تجربةً تخترق القواعد التي قعّدها الآخرُون لغيْري ولي، كشاعرٍ مُفْتَرَضٍ، في هذا الزمن أو غيره. هؤلاء الذين لم يُعَانُوا من تجربتي الشخصية أمام الموت. كان المشرقُ العربيُّ ينْسَى المغرب، وأدونيس وحده كان العينَ المنصتة. في «مواقف» نشرتُ قصائد، فيما كان السياسي، في المغرب، يُهَيْمِنُ على الثقافي، والشعرُ منسياً ولا مفكراً فيه.

4. أصبحت الكتابة بحرية، انطلاقاً من هذه المواجهة مع الموت والغياب بما هي نداء على الكتابة، استمرارَ اختيارٍ يقود إلى الجنون أو الحبسة اللغوية. فحاضرُ ومَاضِي الشعر المغربي، باللغة العربية، تحولاً إلى تساؤل عنيف يأخذ شكله الملحاح من حَدِّ السكين.

كيف يمكن لكتابة أن تختار حريتها في وضعية مُنَافِيَة للشعر؟ لا يسارَ ولا يمينَ، فهما معاً لا يفكران في وضعية الشعر المغربي، لا مغربَ ولا مشرقَ، لأني لست مهيأ لتذويب لعنات الأزمنة، ولكن الشعر هو ما أبتغيه قبل كل شيء. هل هذا ممكن؟ منفًى متعددٌ، وصرخة الجسد لا تتركني محايداً أو ملتئماً. جسدٌ تحته جسَد، جسدٌ يعارضه جسدٌ، وأذكر، بوضوح، أن أدعياء الدفاع عن الحرية، ومنها حرية التعبير، في المغرب، كانوا أولَ من يُرغِمُونَنِي على الخضوعِ والاستسلام. انظروا إلى وجه القصيدة تَرَوْا لسعَات السَّوْطِ منحفرةً عليه. ومن غير تراجُعٍ كنتُ أتقدّمُ (نحو ماذا؟) وأواجه الحرية الكاذبة. نارٌ ودمٌ يتضافران بلا هوادة. ومن خلل انفجار القصيدة اكتسحَ الخطُّ المغربيُّ بياضَ الورقة. للعين، هي الأخرى، حقُّها في القصيدة، لأن الرؤية تلتحق بالصوت. هو ذا الهذيان يحفر المعابرَ المجهولةَ ويسترسل في الرحيل. لم يصمت النقدُ المغربيُّ، وثانية ينتفض. قضاةٌ بألف قناع وقناع يأخذون أمكنتهُمْ على المنصّة ويأمرون المقصلة. دم ودم، دم ونار. فكيف تعثر على حق الكتابة بحرية؟

هي الكتابة سفَرٌ معزُولٌ في الغياب. صحراءُ يا صَحْرَاء! «مواسم الشرق» (عنوان ديواني الخامس) كانت قصائده تجنح نحو الإنصات لهذه النخلة التائهة بين الدم والماء. وبَعْدَه

اتخذت الكتابةُ مسارَ المحو. ينفلت الحذف، هذا المكان المفضل للحبسة اللغوية التي يستعصي ضبطها، ويتسرب بين شطحات لهُنَّ الإيقاع. هذيان. قلق. نقصان. وعدم اكتمال. من هنا تختبر القصيدةُ عصيانها من غير شكوى. وتجلت فاس، بلا إذن، في صنعاء اليمن. هناك في الأقاصي القريبة من شراييني انهرق النصُّ المتعددُ. الصفحات المتعددةُ. الأصوات المتعددةُ. نظرة تبحث عن نظرتها. والكتابة هي أن تمحو كلَّ مرجعية وكلَّ معنى. نعَمْ، كلَّ معنى. إنها لحظة تكوين فراغ مجيد، حفرة لا قرار لها. والقصائد القصيرة التي تلت «ورقة البهاء» لا تعين إلا ما لا قدرة لي على تعريفه. إنها «هبة الفراغ». لقد عثرالموت كما عثر الغياب، على مكان آخرَ. إنه بحرُ الأطلنتيس. على مقرُبَةٍ من قدمي يتوزع المسافات، ورشاش الأمواج يصعد في الفضاء مراوح أو أغنيات وداع. الذين ماتوا والذين سيموتون في عبور الأصوات البعيدة يلتقُون، ومن الجهات كلها يأتون.

5. ويظل مشهدُ تجربتي الشعرية مُعَلَّقاً بين المتعة والألم. نعَمْ، هذا الألمُ غير مفهوم من طرف من لم يمُرُّوا من هنا، ولم يعانوا من تبعَاتِ كتابةٍ حرّة بالعربية في المغرب. إنه ألَمُ كلِّ من قالوا لا للقواعد القبْلية. ألمُ التقسيم غير المتشابه في الكتابة. في هذا الألـمِ المُمَانِع لكل اقتسام ومشاركة تتضوأ الشطحة. والإيقاعات تملي قواعدَها الخاصةَ بها، فيما أنا أتقدّمُ نحو التجَاوُب الحرِّ مع مَنْ أعرفهم أو لا أعرفهم. أنصت للشعراء، بكل اللغاتِ، يتقدمُونَ نحو هذه الحُفرةِ، التي تنفتح، وتهدي للعالم وردتَهُ الناقصةَ.

الكِتَابَـةُ هِيَ المُـلْتَقَـى *

1 . نسيتُ اتحادات الكُتّاب العربيّة. واحداً واحداً نسيتُها. وبلاَ ندم تأكيداً. بدل الانشغال بها أختارُ مواقعَ الكتابة، بحثاً عن الوطن الذي هو مأوايَ الوحيد. تلك مشيئتي، ولا جهة أخرى أبتغيها. بهذا اقتنعتُ منذ سنوات، بعد أن عايشت وعاينتُ وتألمت. كنت، قبل هذا، مأخوذاً بفكرة اتحاد الكُتاب لأنها كانت تتمرآى لي مسكناً ضرورياً لحماية الكاتب، فرداً وجماعة، رحِماً لانتشار الذاكرة والمتخيل، عبر تآلف الصداقات والحوار الحر.

. ذلك كان اختياري عندما اعتقدتُ أن الجماعةَ الثقافيةَ الموسَّعة هي الأشدُ ملاءمةً للفعل في الأوضاع الثقافيّة المركبة، ولزمن ثقافي مغاير، يكون فيه الكاتبُ متفاعلاً مع خبْرة الكتَّاب الآخرين، ومع أسئلة الزمن الكبرى، بغاية إعادة بناء صرْحٍ ثقافي ممكن. والآنَ نسيتُ تلك الطريق الجماعيةَ الموسّعَة التي كادتْ أن تؤدي بي إلى الجنون أو الانتحار. لا مبالغة في ذلك. أجل. الجنون أو الانتحار!

2 . يسُود، إلى الآن، تمييزٌ ساذَجٌ بين اتحادات الكتّاب الرسميّة وغير الرسمية. للأولى كاملُ اللعنة وللثانية مرابطُ المجد. إنها سذاجة الرؤية التجزيئية، المانوية، التي ما تزال متحكمة في أنماط الوهم أو الحنين. كأننا بهذا التمييز نُطمْئن أنفسنا على حاضر غيْرِ منهار في جهة ما من اتحادات الكتاب العربية، ونرفع الأنخابَ للمهاوي المجهولةِ. بالتمييز

(*) مجلة الناقد، لندن، العدد 42، ديسمبر 1991.

بيْن هذين الصنّفَيْن نُخادع أنفسنا بالمفاهيم البعيدة عن مؤسساتنا، وعن سلوكنا، وفي مقدمتها الديمقراطية وحرية الاختلاف والانتصار للتعددية. في الاتحادات غير الرسمية، نتوهم هذا كله دفعةً واحدة. لا شك ولا سؤال، لأن الطّاهرين طاهرُون. ولن يجرؤ أحد على المجادلة.

وسيادة هذا التمييز الساذج، بين اتحادات الكتاب العربية، يُعوّق تحليل إواليات السلطة الثقافية في العالم العربي، فيمَا هو يستديم ضَعْفَ صورتنا عن ذاتنا ويعيد إنتاج الكبْت الذي نعاني منه، جماعياً، بهذه الصيغة أو تلك. إن هذا التمْييز الساذج يتحول إلى دروع تقي المؤسسة الثقافية من النقد، بل إنها تُسهم في تجريم مَنْ تجرأ، ذات يوم، على الجهْر علانيةً بأن الكتابة والإنتاج هما المعيار الأساس لتصنيف الكُتَّاب، وتَرسيخ تمثيلهم، وقيَاس فاعليتهم في الثقافة والزمن، وهما، تبعاً لذلك، مِنْ أسْبَق عناصر اختيار المسؤولين الثقافيين.

3 ـ اتحادات الكتاب العربية متماهيةٌ، إذن، من حيث بنْيَتُها العميقة، فهي تركَةُ مرْحَلَة هيْمَنة السيَاسيِّ على الثقافي، ومن ثم فهِيَ مؤسساتٌ تحميها السلطةُ السياسية (أكانت سلطة الدولة أم سلطة الأحزاب) التي تجعل منها مجردَ إقْطَاعٍ يُسلَّم إلى جماعة من كُتَّابها الذين يتكلّفُونَ بضمان إخضاع الكتّاب لمشيئتها. ولكنهم يفيدون، في الوقت ذاته، منَ امتيازاتِ توزيع الوظائف والمراتب الرمزية بين المُقرّبينَ والصامتين، والاحتفاظ لأنفسهم بالامتيازات التي يعتقدون أنها مُنْتَهَى الكتابة. وهذا، بطبيعة الحال، يُؤدّي إلى إلغاء كلِّ مَنْ يختارُ غيْرَ هذه الطريق، في الرؤية إلى الكتابة، وفي بنية المؤسسة الثقافية الحرة ووظيفتها في أوضاع عَربية مُعْطاة، لا تستجيب للتماهي ولا للاختزال. والإلغاء هنا، يتبع السلوكَ ذاته للمؤسسة السياسية مع معارضيها (كدولة وأحزاب)، حيث العنفُ لا يُلْغي اللباقةَ، والمواجهةُ الصريحةُ لا تستثني المكيدةَ. لكل شيء أهلُه ووقتُه.

وما كُتِبَ إلى الآن عن اتحادات الكتاب العربية، من خلل الاتحاد العام أو الاتحادات الفرعية، ينتمي إلى زمن بعيد. فالدفاع عن مؤسسة ثقافية حرة ليس جديداً كله. في

الصحافة والندوات أوالنقاشات اليومية للمثقفين. تاريخ عريض لإدانة هذه المؤسسة. وشهادات متتالية من طرف هذا أو ذاك. هذه الفئة أو تلك.

بل هناك أكثر من ذلك. إن اتحادات الكتاب العربية يتقلص مفعولها الثقافي مع مرور الزمن، وتتحول إلى جمعيات ثقافية بسيطة، برؤيتها المحدودة إلى الفعل الثقافي، لا بإمكانياتها المادية التي تبلغ مرتبة ميزانيات وزارة الثقافة أحياناً، أو تَعثُر في المؤسسات المحلية أو الخاصة على ما يعوض لها عن فاقتها. إنها رؤية مفصلة على وظيفة الاتحادات وأعضائها.

ومع هذا كله فإن الاتحادات مستمرةٌ في مؤتمراتها وتجديد (أو توسيع) قوائم أعضائها. ما سبب هذا الاستمرار (بدون منافسة على الأقل) في وقت يتأكد فيه أغلبُ الكتّاب أن هذه الاتحادات مجرد إطار للمحافظة على مصالح وامتيازات؟

4. لن أتسرع في إثبات ما يمكن اعتباره جواباً. والسؤال موجه إلى الباحثين في شؤون علم اجتماع الثقافة. وسنظل ننتظر جوابَهم- أجْوبَتَهُم مهما تباطأوا.

سأتخلى، هنا أيضاً، عن الاقتراب من إواليات اشتغال المؤسسة، وأتوجه، مباشرة، إلى المنتجين الثقافيين. أي الكتّاب. ألا يتعلق مشكل اتحادات الكتاب العرب بالكتّاب أنفسهم؟ أطرح هذا السؤال بدون مواربة. ما الصلة بين الانتماء إلى الاتحاد (حتى في أقصى حالات الغضب) وبين القبول باللعبة؟ إنها الامتيازات بكل اختصار.

لقد أصبح البحث عن الامتياز همّاً يومياً لكثير من الكتاب العرب، بعد أن كانوا، ذات يوم، يواجهون ذاتهم في الكتابة،ويطرحون أسئلتَهم وأسئلة زمنهم على السائد الثقافي. انتهى كلُّ ذلك. الكاتب، اليوم، مالِكُ حِرْفَة. خطابُه صالحٌ لكل الجهات التي تطلبه. بل إن هذه الجهات، بدورها، لا ترغمه على عدم توزيع خطابه حيث يشاء. المهم أن تكون معي. أن تنتج ما لا يُغْضِبُنِي. أن تقترب من الأطراف الأخرى ليزْدادَ مَجْدِي.

5 . أتوقف عند هذا الحد، وأسأل ثانية : ماذا نريد بعد هذا ؟ معاناةُ الكُتاب الخارجين على الاتحادات غير الرسمية لا تقل، في شيء، عن معاناة غيرهم من الخارجين على الاتحادات الرسمية، بل إن معاناتهم تتوالى صرختها مكبوتةً من غير أن ينصت أحد إليها. لأنهم، في موقف كهذا، مُتَّهَمُّون بعدم قَبُولهم لمبدإ "الديمقراطية" و "الاختلاف" التي تنعَمُ بها الاتحاداتُ غيرُ الرسمية، ويشهد عليها كُتَّابٌ ثابتة شهادتُهم. هذا عذاب مضاعف، لأننا، ككُتّاب، لم نتعلّم كيف نُصَدِّقُ آلامَ غيْرنَا. معيارُنا هو معارَضَةُ الدولة. بهذه السذاجة التي مَا زلْنَا بعيدين عن التعامل معها في واقعيتها. أمَّا الكشف عن المعارضة كبنية تضمن للدولة امتداداً خارج ذاتها، أو أحطَّ منها، في التعنيف والتجريم، فذلك ما لا نستوعبه بعد. أيتها المأساة انتسبي لوحدتك، ولا تلْتَفتي، لأن الرداءة مُعَمّمة كقوّة لا مردَّ لها.

6. ويعيش الكُتّاب العرب، الخارجون على المؤسسات المانعة للثقافة، وضْعاً فريداً في تاريخهم. إنهم موزعون بين شتات المنافي غير المعهودة. في الأطراف البعيدة للشمس والبحر والجليد والصخب. بِهِمْ يلتقي كُتَّابٌ يقيمون في أوطانهم، ومع ذلك فهم منفيون داخلها. والكتابة هي ملتقاهم الوحيد. من بعيد لبعيد. كتاباتٌ تنادي بِجَمْرتها. هذا المنفى المذهل نقصيه لنقول ما لمسنا نحن عليه. وهؤلاء المنفيون يُخْفُون عن العين أرضاً أُخْرَى، تتربص بها الكتابة، قد تكون لزمن عَرَبِيٌّ آخر أوْ لا تكون.

7 . إن اتحادات الكُتّاب العربية تنحاز لما هو غيرُ ثقافيٌّ، لأنها تختار إلغاء القضايا الأساسية، كما تُصرُّ على إلغاء الفاعليّات الثقافية. لذلك فهي غير مؤهلة لطرح سؤال أو تَبَصُّروقائع أو ممارسة حوار، في زمن تنقلب معطيات العالم، وتتحول فيه الثقافة عما كانت عليه نماذجُها، فضلاً عن هذه المأساة العربية التي لا حدَّ لها. وهي، بالتالي، عاجزةٌ عن تأمُّل زمَنِنا، والاندماج في صيرورةِ إعادة بنَاء السُّؤال الثقافي.

وَطَـــنُ الـكِـتَـابَـــة *

1. هذا انشغالٌ قديم عاشه الشعراء والأدباء والمفكرون على السواء، عبر مراحل التاريخ الإنساني، وعبر الحضارات واللغات. بمجرد ما نضعُ أيدينا على مكان الحفْر تتراءى طبقاتُ الذاهبين والقادمين في شكل قبائل رُحّل، أو في شكل قبائل غجرية تعبر الجبال والأنهاروالصحارى والبحار، بحثاً عن وطن للكتابة. تاريخٌ صامتٌ يشتغل في دخيلة كتَّابٍ يعانون افتقاد وطن حر ووطن مزود بكل ما له صلة بالإقامة الضرورية لكل كاتب. والبحثُ عن وطن الكتابة ضوءٌ جليل يحتمي به المأخوذون بيد ثالثة لا يرى أحدٌ كيف تنسلُّ، من بين اليديْن العُضْويّتين، سامقةً نَحْو اللانهاية.

2. حين نعُود إلى ترجمات العديد من الشعراء والكتّاب والمفكّرين، نقرأ تحت حياتهم حياةً ثانية، هي حياةُ من أخلَصَ جسَدَهُ للكتابَة، هنا أو هناك، لا فرق، لأن قانون الإنتاج الثقافي معمّمٌ في الحضَارات والمسارات، مهما تبدلت العصورُ ووظائفُ الكتابة. في هذا النفق الموحّد يلتقي القدماءُ بالحديثين، كل واحد يتعلم من الشعلة نفسها كيف يمضي إلى حيث لا عوائق تحدّ من فضاء الإنتاج الثقافي، مهما تمرأت لَنا الرحلةُ في ظاهرها بحثاً عن مالٍ أو مَجْد. هذا مظهر خادع. لأن الرحلة هي مآل كل كاتب، بحثاً عن مدينة إيتَاكَا التي قد يصل إلى نهاية الرحلة فلا يجدها، كابن زُرَيْق البغدادي، الذي هاجر من بغداد إلى الأندلس، رغبة في إمكانية إنتاج شعري يدرّ عليه هباتٍ سلطانية، فلما لم يجد الهبات لم

(*) مجلة مواقف، العدد 53، 1988.

يجد وطن الكتابة. ونموذج ابن زُرَيْق البغدادي ليس وحيداً كما أنه ليس حتْفًا. في الذهاب والإياب، في الحياة والموت، يتبع جسدُ الكاتب جغرافيةَ الكتَابَة، حتى ولو كان قاعداً في مدينته على غرار أبي العلاء المعري الذي أغلق عليه مسكنه الحقيقي ليدخل مسكنه الرمزي.

3 . حين تَهْجُمُ الكتابةُ على الجسد من مكان لا يدْريه الكاتبُ، تكون الكتابةُ قد سَحَرَتْ أعضاءه بوشومٍ كتابيةٍ تجري في عروقه. سحْر يوقظ الجسدَ على عيْنه الثالثة كما يوقظه على يده الثالثة، ولكنه أيضا قد يوقظه على الأذن الثالثة كأذن بشار بن برد التي كان بهَا يَرَى. تتجاوب الحواسُّ ليرحل الجسدُ من حالته الميتة إلى حالته الحيَّة. هناك تنغلقُ الأبوابُ على العابرين وهُمْ يقهقهونَ أو يتغامزون. شيء ما من الملكُوت الجسديّ ينفرد بجَسَد الكاتب. هكذا حدث لسرْفَانْتيس بعْدَ أن قرأ كُتُبَ المغامرات فأحسَّ وكأنه يغْرَقُ نحو قصُورٍ من الماسِ والبلّوْر. عينٌ ترَى. تلك هي العيْن الثالثة. عينُ الكتابة.

4 . لأجْل هذه العين يرحل الكُتّاب والشعراء والمفكرون فراراً من بطش وطاغوت مَنْ لا يحتَملُ «رؤيَةَ ما لا يُرى» بتعبير الجرجاني، حيث الرؤيةُ المتفردةُ تحرق الحجب المعلقة بين اللغة واللغة، بين المُعتاد ونقيضه، بين المُحَلَّل والمحرَّم، بين المقدّس والمدنَّس. وشَوْشَةٌ وحيدةٌ، تمرق في فضاء الخيَال الجماعي لتُبَدِّلَهُ. وشوشةٌ واحدةٌ ووحيدةٌ لا يحتملها المعتاد، السائد، فتكون المطاردةُ ويكون الفرَار. أيُّ تاريخ تحْتَ هذا التاريخِ الأدبيِّ ! بكلمات مُبْتذلَة يختَزل التاريخُ الأدبيُّ هذه الحالة العُظْمَى الملازمةَ للجسد الحيوي وهو يَرْكَبُ الأهوالَ الحقيقية والرمزية، ليصل إلى مكان قد لا تسعَهُ كلمةُ « المُسْتَقَرّ ». من النَّابغة إلى المتنبّي إلى ابن عرَبي. هذه القبيلةُ المهاجرةُ، كالبدْوِ الرُّحَّل، باحثةً عن منتجع رمزي فيه تعيش الذات الكاتبة شَرائطَ كتابتها.

ولكن القبيلة لا ترحل فراراً منْ بطشٍ أو طاغوت سياسي أو اجتماعي فقط، فهي ترحل أيضا فراراً من بطشٍ وطاغوت التخلُّف المعْرفي أيضاً. إنه عُنْفٌ مقنَّعٌ يمارسه تخلّف البنياتِ الثقَافية بعَدْلٍ وإنصاف، معمَّمٌ على جميع أبناء المدينة أو القرية أو البلد. وحصرٌ

حالات الفرار من هذا البطش والطاغوت، في القديم والحديث، يكاد يكون عبثياً، ما دمنا نَعرف عن الكُتّاب والشعراء والمفكرين كيف كانوا يُغادرون أمْكنَتَهُمْ بحثاً عن مصادر المعرفة التي يفتقدونها في موطنهم، حتى ولو كانت هذه المصادرُ في أقصى منطقة، هي الصين في حدود المتخيل العربي القديم.

5 . لوطن الكتابة، إذن، عنصُران متلازمان: حريةُ الرؤية، وأدواتُ تحديث الرؤية. وبالنظر لتاريخ الثقافة العربية الحديثة، في المشرق والمغرب، نستطيع الوقوفَ على ظاهرة البحث عن وطن الكتابة. منذ البدايات كان تحديث الثقافة العربية موصولا بتجربة البحر، ركوب البحر لبلوغ الشمال. هناك في أروبا حيث المعرفة حركيةٌ ومتفاعلةٌ مع حاضرها، على عكس ما كانت البلاد العربية عليه من ارتباط المعرفة بماضيها. بين الماضي والحاضر لغة هي لغة الرؤية إلى الواقع الحقيقي والرمزي والخيالي. كانت المسألة محدودةً في اللغة، وما تزال إلى الآن. باللغة نرى ونشتغل ونعشق، باللغة ينتظم المجتمع وتتحدد العلاقة بالكون، وباللغة أيضاً تتقوض حضارات أوتُبْنَى. والعربي الذي ركبَ البحر، أعطى مكاناً في جسده للغَة أخرَى، لغة الحاضر، حيةً ومُتوثِّبَةً وجموحةً، لغة العقل. لغة التكنولوجيا. لغة الذات. لغة المعيش. ولغةُ الحياة عرَّضَتَه لنفي أساسُه لغةُ الموت. عاد من الشمال ليجد لغةَ الموت حارسةً للشواطيء والمطارات ونقاط العبور الأخرى. تبدأ اللعبة بتفتيش الكُتب. لغةٌ ميتَةٌ تُلغي لغةً حيةً. للغة الميتة عتادٌ وهيئات سريةٌ وعلنيةٌ تحميها من اللغة الحيَّة. ومن المطار أو الميناء إلى العمل والبيت. لغةٌ تحاصر لُغةً. وهذا الراحل، الذي فرَّ يوما من بطش وطاغوت اللغة الميتة ثم عاد بماء يُحْيِي جسَدَهُ الفرديَّ والجماعي، يعْلَم أن المسألة هي في نهاية التحليل مسألةُ لُغة. حين عاد وكتَب بعربيَّة أخرى قالوا له : ليست هذه عربية، لأنها دنَّسَت المقدَّس، فجرَّت الذَّات الصموتة فأشاعَت الرِّجْسَ. هذا حديثُ الزَّندقة. لغة النفْي و البُطلان والشك. ولغتُنا لغةُ القناعة والرضَى والإثْبَات واليقين. خُذْ ما شئتَ من هناك باستثناء اللغة، لغة العقل، أو لغة الذات، أو لغة اللاَّوَعْيِ. هذه لغةُ من تَنطَّع. يكتُب

بعربية فُصحى، فَقَالوا لغةٌ مُسْتَوْرَدَةٌ. تلك حالة أبي حيان التوحيدي أو المعري أو ابن عربي. الغريب هو الغريب في غُرْبَته.

6 . روايةُ البحث عن وطنٍ للكتابة لا يمكن أن تكون إلاّ كتابة مبتورةً. إنها تفتقد البداية. كتابةٌ بتراء. هي أيضاً كتابة مليئةٌ بالثقوب. مهما حاولت مَلْءَ فراغاتها فلن تعثر إلاّ على الثقوب المتزايدة. في المغرب العربي، كما في المحيط الثقافي العربي، نَفيٌ مضاعف أو غربةٌ مضاعفة. اللغةُ الميتةُ كانت في هذه المناطق، إبان العصر الحديث، مُسْتَبِدَّةً بالمجالس والإدارات والشارع. لم تَنْزِل على هذه الصدور لغةُ الحياة. لغةُ الموت يسْمَعُهَا الطفلُ بعد صرْخته الأولى. يأتي شخص مُبَجَّلٌ (وهَلْ هُو كذلك حقاً؟) فيقرأ في أذن المولود لغة مَيِّتةً. حَياتُك في الدُّنيا هي مَوْتُك. من المهد إلى اللحد يتعلم لغةَ الموت. وحين يستيْقظُ الجسد على انفجاراته وتَتَبَلَّلُ الأعضاءُ عَرَقاً، يتذكر الموتَ في المهْد. وعندما يختار الجَسدُ لغتَه يبدأ الهوسُ والعصيان. نشيدٌ لجسد يلتقي جسداً. سفر في بابٍ قديمة. إنصاتٌ لرياح لا يعلم من أين أتت وإلى أين تذهب. عبورٌ في صمت الضجيج. ويمتهن الجسدُ اكتشافَ الجسد. باللغة يكتشف الجسدُ الجسدَ. ثم انشطارٌ بين لغتيْن. منفًى، غربةٌ، أيُّ موت لهذا الجسد!

7 . حينَ نفكر قليلا في وضعية الشعراء والكتاب والمفكرين العرب نلمس أغلبهم موزعاً عبر القارات الخمس. لغةٌ تلتقي باللغات. والمنافي تتكاثر. باريس أو لندن الآن، كما باريس أو نيويورك من قبل. مَنْ قَال لهؤلاء غادروا أوطانكم ؟ هكذا يجيب الجالسون على الأرائك في أوطانهم وهم يَسنُّون قوانين نفي اللغة الحية. هؤلاء يَعْلَمُون أن القبيلة المهاجرة قد اختارتْها هجرتُهَا. لغتُها الحية هي التي نادَتْ عليها. لغةٌ أن تكتب جسدك بحرّيته. والقبيلةُ مهاجرةٌ. هناك تبحث عن مكان للُغَتها، عن وطنِ الكتابة. قبيلةٌ تجوع وتعْرَى، تهَدّدُهَا حالةُ الطوارىء. تفْلتُ من الممرات بسرعة لتشرب فنجان قهوة أو شاي، وتعود إلى مخابئِهَا. ولكن لهذه القبيلة شهوتَها للحياة، غناءَها، وضَوءها المشعّ الذي تدفىء به وطنَها البعيد. في المنافي أيضاً يُلْقُون بقليل من هذا الضوء في عتمة النسيان. حضارةٌ بكاملها تحتمي

بلغتهم الحيةِ بعد أن نُفِيَتْ في وطنها. حاضرٌ يتشكّل في اللغة مضغُوطاً بين المنافي. يتكوّنُ في الماء والأشياء الصامتة.

8 . وأنت الآخرُ، المقيم في عتمتكَ، أراكَ ملازما للبحث عن وطن الكتابة. لم ترحلْ إلى البلادِ الأجنبيةِ في أروبا أو أمريكا أو أستراليا، ولكنك في مكانكَ تبحث باستمرار. تختطف الصمت وتكتبُ إلى هناك. إلى المكان الذي لا تعرف فيه أحداً. مكانٌ متغيِّر على الدّوام. في ناحية من البحر أو الصخور النارية تلتقي بمَنْ لا تعرفُهُمْ. عنفوانُ صمتك أو صَخَبك يفتّش عن ملجإ ليسترْسِل في حفْر السراديب. ضوءُ الصباحِ وحدَه شاهدٌ على رحيلكْ العاريِّ من التودُّد أو الخُضوع. تترك عينَيْك ترْحلان مُنقادَتَيْن بعيْنك الثالثَةَ. تجلسُ في كهْفكَ كأنك عابرٌ غريب. اكْتُبْ هذا الذي أنْتَهُ واغْتسلْ بالصَّمْت النَّشويِّ. حيطانٌ أربعة للكتابة. سقفٌ للكتابة. سماءٌ تحت قدميك وصرخة الميلاد لا تغادر يدَك . الآلامُ والمهَاوِي. النخلة والمسافاتُ . الغناءُ العاصفُ. شيءٌ من ملكُوتكَ اللغوي تَنْسُجُه أو تنسفُه. بالشيء وضدِّه. بالحنين والصمت. هذا وطنُ الكتابة. وطنٌ لا يعرفُه غيرُك . حنينٌ مُفْعَمٌ بروائحِ الغُنْبازِ والخزِّ والشِّيح والنَّعْنَاع. يمرُّ المتفرجون على جسَدك. لا أحدَ كان يراكَ. في منفَاكَ تبحثُ عن وطن للكتَابة. هذا اختيارُك الحرُّ، لا يراكَ أحدٌ في زمنه. إيتَاكا. غناءُ الذّاهبِينَ والعَائدين. سلِّمْ عليْهِمْ واحداً واحداً. قَبِّل عتبة وطن الكتابة، وارْحَل إلى الجحيم.

9 . ما الذي قاله الذين مرُّوا قبْلي والذين سيمرُّون من بعدي نحْوَ طقوسِ الجسد الحي، بحثاً عن اللغة الحيةِ؟ لي شيء من محْنَتِهِمْ ومن اختيارهِمْ أيضاً. هناكَ نأتَلِف، حيث يسلُك الواحد إلى ليْلِ الكتابة مأخوذا بالحياة ترن في كلمة واحدة، واحدة فقط، من أجل ملكوت نشوة تمنعُها عنك لغةُ الموت. طقوسٌ تُحرِّك يدكَ لترفع القلم وتكتبَ في صمت، لتستحقَّ منفاكَ، وتستحقَّ البحث عن وطن الكتابة.

الأعمَى وتداخُل أراضِيه

من فاس أنحَدِرُ. وفاس علّمتني، منذ مراهقتي، أن الشعر أرضٌ لا يمكن دُخُولها. وأنَّ الشعرَ هو التجربة ذاتها للمستحيل. ما زلتُ مسكوناً بتاريخ الشعر المغربي، وليد الجرح. لا قدرة لي على الانفلات من هذا التاريخ ولا من آلامه. وهما معاً لا يتوقفان عن فعلهما، في غيبة عنّي.

والارتباط بالخارج، عربياً في الشرق الأوسط، ثم غربياً فكونّياً، هو ما أعطاني حظَّ تتبُّعِ آثار الشعراء والشعر. جغرافية شعرية برُمّتهَا نهضت بين اللاّأنا والأنا القادمة. لقد أصابتني كلمةُ الأخوّة الإنسانية. وتائهاً، بين الزّنقَات المضيئة - المعتمة وبين السواري الصاعدات حتى الحلم، كنت أتساءل عن إمكانية الشعر وعن الأسرار التي تصلُ يداً بالورقة.

وها أنا، اليوم، مهموماً بالشكوك، أسترسل في طرح الأسئلة التي لا تحدّها غيرُ الأسئلة. إن الشعر ممارسة جديةٌ وخطيرةٌ. وفي نهاية القرن، أجدني عاجزاً عن ادعاء تجاوز مخاوف الشاب الذي كنته ذات يوم. إبدالاتٌ تتوالى، في عالمنا الراهن، للأنظمة والقيم. وإذا كان مكان التساؤل بعيداً، حقّاً، عن أن يكون خاصاً، فإن إمضاء السؤال مشخّصٌ بالذاتية التي لا سِواها.

(*) القيت في المركز الثقافي الفرنسي بالرباط، جريدة **العلم**، 1994.

اللغة، الشعر، العالم. هذه جميعها تخُطُّ مسارَ المخاوف. ولا شيءَ واثقٌ من ذاته. فاللغة أكبر من كونها أداةً للتواصُل. إنها، حسب هيدجر، «مَسْكَنُ الكائن». على أن الشاعر يعطي للغة، لغته (ليست اللغة الأب ولا اللغة الأم) حياة ثانية، ويجعل منها، من خلل التوريط لأقصى للذات في فعْل الكتابة، أرضه الشخصية، المفتوحة لمن يستحقُّونها. إن النية بمفردها لا تعطي اللغة حياةً ثانية، كما أنّ الأرضَ ليست، أبداً، خضوعة. فهي لا تمنح نفسها للهبَة إلاّ عندما تكون القصيدةُ معرَّضةً للمستقبل.

في فضاء المستقبل، يمثل الشعر أرضاً للقاء والحوار، بالنسبة لمن هم مصرُّون على أن يكونوا في العالم ومن أجْله. ذاتياتٌ ولغاتٌ، تعرّف بعضها على بعض، عبر الحضارات. وانشغالي الأسبق هو معرفة كيف تكون قصيدةٌ معرَّضةً للمستقبل؟ وهل لغتي، العربية، لا تتوفر على ما يكفي من التجربة لاختراق هذه الأرض ؟ ومن يملك سلطة تسمية القصيدة كقصيدة، باعتبارها أرضاً، أي باعتبارها تجربة لا تتكرّرُ في لغة تُمارسُ، انطلاقاً منها، سلطةً رمزية ؟ تنبثق الأسئلة، المطروحة على هذه الشاكلة، من وضعية اللغات في المغرب، وفي العالم. وهي تنبثق، أيضاً، من مصير الحداثة، المسماة غربيّة، ومن وضعية تسمية الأراضي الشعرية.

لستُ فيلسوفاً ولا عالماً. بل لست مالكاً لأرضٍ شعرية. إنني، بالأحرى، مجرد تائه، يطرح على نفسه السؤال الذي لا يفضي لغير السؤال. وبهذا المعْنَى فإنّ تصور الشعر، كتجربة جدية وخطيرة، يتخلّى عن تعريف الشعر بالاستعارة، ضمن حدودها النحوية والبلاغية. فالشعر تجربة حيوية تسمّي اللاّمُسَمَّى من أجل أن يحافظ المجهول على قوّةِ أن يظلَّ مجهولاً، أي مُقْبلاً بلا نهاية.

من خلل خطابات الحداثة صنعنَا صورةً لعالمنا. ومصير الحداثة يدمّرُ، الآن، قناعات عصر الأنوار. إنّهُ مصير يتغيّا نموذجاً وفكرةً. والإنسانية، من جهتها، معْنية، كلُّها، بهذا المصير. ولكن من يُقرِّرُ في انتسابي للعالم وللإنسانية ؟ هذه الذات المتكلمة (والسائلة) تنتمي

لجهة أخرى، تقصيها متيافيزيقية الواحدية، من الجهتين، والضفّتيّن، مما يؤدي إلى القول بأن حكم القيمة الصادر في حقّ اللغات والثقافات، ليس إلاّ بقايا فكْرٍ يدعو للريبة.

نحو أيّ صورة لعالمنا نحنُ ذاهبون ؟ هذا السؤال عن المستقبل (القادم)، هو، في زمننا، سؤال يفترض الإنصات للشعر، بما هو جمْعٌ، كما يفترض الإنصات لتداخُل الأراضي، المنذورة للقاء، والسفر، والقِسْمَة، في عالَمٍ يوجد منطقُ الإنصات فيه مرفوضاً، على الدوام. إنه السؤال، ذاته، الذي يوجهه الأعمى العجوز إلى من يجعل من اللغات مستودعاً للفوائد والمصالح، ومن الشعر عتاقةً مفتقدَةَ إلى الأبد.

المحمدية، في 1994.2.20

لأجْلِ القصيدَة

الشِّعْرُ العربيُّ الحدِيث:
عتبةُ حِوار مُحْتَمل *

1. ابتهج الشعر العربي الحديث و هو يفتَتِحُ مغامرةَ الانتماء، مجدّدًا، للحياة. وأن ينتمي للحياة معناهُ ان يغير الرؤيةَ الى النص ووضعية الذات الكاتبة، فيما هو يغير الرؤية الي العالم . بهذا الاستقصاء الشمُولي توجّه الشعر نحو ممكنه، متخلياً، شيئاً فشيئاً، عن كائنه. ولم يلبَثْ مشروعُ الانتماء هذا ان احتمى بالسؤال رفيقاً وشفيعاً. هناك في ملازمة السؤال، كانت التقاليد والبناءات الشعرية المتعددة من الغرب إلى الشرق، ومن الشرق الى الغرب، تعثر على قبَابِهَا أو مهَاوِيهَا، ثم أصبحتِ المغامرةُ وشماً به تُعيّن الحداثةُ جسَدَها الشخصيّ.

2 . ليس الشعر مكاناً مُبعداً إلى ناحية مجهولة، بل هو مُلتقى طرق وجهَات. بأقل الكلمات تنبني إمبراطوريَات باذخةٌ للعلائق. يدٌ تشدُّ على أخرى كانت من قبلُ غريبةً عنها. عينٌ تنغمر في عيْن لها أعماقُ اللؤلؤ والمرجان. لون أو صخرة لكل منهُمَا تاريخ إنصاتِ لأوّل الغناء، و تاريخُ مصاحبة القادمين و الذاهبين بين الأمم و الحضارات .

(*) الكلمة المقدمة في لقاء الترجمة وحوار الحضارات المنعقد بالحمّامات (تونس) في غشت 1988.
جريدة الحياة ، لندن ، 10 نوفمبر 1988 .

الشعر، بهذا المعنى، يختزن تجربةً فرديةً و فريدة لشخص مندرج في لحظة تاريخية، فيما هو حاملٌ لطقوس المكان وآثار الجماعة. هكذا تكون العتبة مهيَّئةً للاجتياز من مكان إلى آخر، و من قول إلى قول. عندها تتألف طرق وجهات لتنطلق ثانية نحو قرار رحيلها. و المقصود بالشعر، هنا، كلُّ لغة يبللها ماءُ الحياة، لا فرق بين قديمة و حديثة، عربيّة و غير عربية، شفوية و مكتوبة. في ذلك الخط الذي يسمى العتبة يكون الشعرُ مُعَرَّفاً بجمرَتهِ التي لا تُضَاهَى.

3 . كان اجتيازُ العتبةِ من بين العناصر التي وهبَتِ الحياةَ والحيويةَ في آن للشعر العربي الحديث .لا أحد يُنكر ذلك، كما أن الشعر العربي ليس الوحيد في العالم الذي اجتاز العتبةَ ليلتقي بذاتِه فيما هو يلتقي بغيره. أجلْ، لقد تمّ اجتيازالعتبة لبلوغ قوْل شعريٍّ آخر في شرائط اجتماعية تاريخية، هيمن فيها الآخَرُ الأُروبيُّ كحقيقة وَسلطة نموذج. كان الاجتيازُ في اللحظات الأولى مدعاة لتخلي الذات عن ندُوبها، ثم كانت مرحلةُ مساءَلَتِهَا، و ها هُوَ الاجتيازُ المستمر في الشعر العربي إلى الشعر الأروبي والأمريكي والصيني والياباني، يعدّدُ الاتجاهات و يقوِّض مفاهيم الحقيقة والسلطة و النموذج. ومع المساءلة المتصاعدة في أفق معرفي- شعري، يكتسب الشعرُ العربيُّ الحديثُ تجربة هي بدورها مهيأة للرحيل، ويكون له هو الاخر وضعيةَ العتبة.

4 . الشعر العربي الحديث سليل أمبراطورية شعرية عربية قديمة باذخة. يتداخل القديمُ مع الحديث عبر شعاب سرية لا تبلغها الخطاطاتُ النظَرية المتعجلة. إلا أن جغرافية الشعر العربي الحديث تعرف المركز وَالمحيط، ثم هناك الشعر المكتوب بالفرنسية و الانجليزية إلى جانب اللغات المحلية والجهوية المتعددة (في المغرب والمشرق عل السواء). معطيات متقاطعةٌ لا بد من اعتبارها عند التأمل والتحليل. ولنا الآن الاقتصارُ على المكتوب بالعربية، سعياً لضبط إشكالية مساعدةٍ في إضاءة جملة من الملاحظات.

هناك إشكاليات رئيسةٌ تخص ترجمةَ الشعر الإنسانيّ، أولاَها قديمةٌ، وهي المتعلقة بإمكانية أو عدم إمكانية ترجمة الشعر؛ وثانيتها حديثة، وتتصل بفاعلية ترجمة الشعر، ضمن المعطيات الحضارية الراهنة للتواصل الإنساني والحوار بين الشعوب والثقافات، وثالثتها تتناول مسألة ترجمة الشعر من خلال الفاعلية الشعرية وحدها، وهذه الإشكالية الثالثة تمس الشعر العربي الحديث (والقديم حتماً) ولها أعْطي أسبقيةَ التناول.

5. الشعر عتبةُ حوار بين الواقعي والمتخيل لدى الشعوب والحضارات. هذا قانون عام. وعندما اجتاز الشعراءُ العربُ الحديثون (ولمكُوث القدماء ضمن حدودهم أو لاجتيازهم، قضايا تغري باتباع دوران المتاه) كان الاجتياز من قولهم الشعري إلى قول شعري آخر مُحَدّداً بالشعر الأروبي والأمريكي الشمالي، دون الشعر الأمريكي الجنوبي أو الشعر الأسيوي. و هجرة الشعر الأروبي والأمريكي إلى الشعر العربي الحديث أصبحت شرعية وضرورية لأن أروبا وأمريكا تمثلان النموذجَ العسكريَّ والصناعي، فضلاً عن الاجتماعي والسياسي. وقد جسدن هذا النموذج طموح الحداثة ومسارَها. أي أن فعل اجتياز العتبة تمّ عن طريق عُنْصُرٍ غيْر شعريٍّ، هو التقدم في الاختراعات والاقتصاد والسياسة والمجتمع. والمسألة المطروحة على الشعر العربي الحديث هي : كيف يمكن أن يهاجر هو الآخر إلى جهات ولغات أخرى في العالم؟ ليس السؤال غريباً. إن بلوغ أروبا وأمريكا إلى الشعرين الصيني والياباني، كنموذج فقط، تحقق عن طريق السياسة والاقتصاد أيْضاً، لا عن طريق الفاعلية الشعرية بمفردها.

لقد أُنجزتْ الآن، بصيغ منها ما هو واضح ومنها ما هو مُلْتَبس، ترجماتٌ هاجرت نماذج شعرية عربية حديثة من خلالها إلى لغات وتقاليد شعرية أخرى. وقد ساهمت وقائع محددة، غير شعرية، في الإقدام على ذلك . ولكن المترسخ في العلائق يظل متحكماً في استرسال اغتراب فعل التحديث الشعري عبر العالم العربي الذي يستبد به التقليد، وفي استرسال قيام مصاَعب الهجرةِ خارج العالم العربي الذي لمْ يتهيأ لما يكفي من الإقامة في التداخل الثقافي.

و هذا المعطى العامُ يعيّن اشكالية نوعيةً لترجمة الشعر العربي الحديث.

6 . ننتقل إلى الإشكالية الشاملة لترجمة الشعر في جميع حالاته. يُثبت **لسَانُ العرب** أن التَرجُمَان هو المفسر، وترجمةَ الكلام تفسيرُه بلسَان آخر . أما في الفرنسية مثلا فالترجمة ذات حوض دلالي موسع، منها النقلُ والتأويلُ والتفسير والتعبير. هذه جُمْلَةٌ من المعاني المحصورة التي تفيد اتساع الحوض الدلالي أساساً.

ما ترجمة الشعر إذن؟ أهي تفسيرٌ أم نقلٌ أم تأويلٌ أم تعْبير؟ و بأي من هذه المعاني يكون الشعرُ عتبةَ حوار؟ إنه السؤال التاريخي، الذي طُرِحَ مع ابتداء تاريخ ترجمة الشعر من اللغات القديمة إلى الحديثة، ومن لغة أروبية إلى أخرى أروبية أيضاً. لم يكن القدماءُ يترجمون الشعرَ، في آسيا والشرق الأوسط وأروبا. وقد كان الجاحظ متأكداً من استحالة ترجمة الشعر . ومع مطالع النهضة في أروبا انتشرَتْ القولةُ الإيطالية القائلة بخيانة الترجمة للشعر، أي بإلغائه كعتبة، وما تزال هذه القولةُ معمّمةً إلى الآن . ولكن ما الذي تخونه الترجمة في الشعر؟ وما العنصر الشعري الذي لا تستطيع الترجمة القبض عليه؟ و هل استحالة الشعر نسبيةٌ أم مطلقة؟ و هل الخيانة مؤديةٌ إلى وضع الحاجز بدل العتبة؟ هي أسئلة مُعمّمَةٌ، يتداولها الباحثون كما يتداولها الشعراء والقراء في آن. هناك نماذج بينة نكتفي بها هُنَا. **الأولُ** هو معنى «القط» في كل من الثقافتين الأروبية - الأمريكية من جهة، والصينية - اليابانية من جهة ثانية. إن ترجمة قصيدة «القطط» لبودلير، و تحليلها من طرف باكبسون و ليفي ستروس لا يلتقيان بمعنى «القط» في الثقافة الصينية -اليابانية . **الثاني** هو أنّ دلالة شهر أبريل في الماليزية تختلف عنها في الإنجليزية، فضلا عن أن الماليزين يجهلُونَ الثلج. وهما معا أساسيان في ترجمة قصيدة مثل "الأرض الخراب " للشاعر ت.س. إليوت .

هل المعاني المحلية غيرُ قابلَة للهجرة؟ و هل وجود المعاني عائق أمام عالمية التواصل؟ ثم هل المعاني هي وحدها التي تخونها الترجمة ؟ إن الأشكالَ الشعرية والمعاني المعجميةَ تتطلب التفريقَ، عند تناول عوائق الترجمة، بين ما تستحيل ترجمته و ما يقبل التجاوب

معه. التفريق هنا منهجيٌّ واستراتيجيٌّ في آن. إن الشعر، بصفته تكثيفاً لتجربة الذات الكاتبة المخترقة للغتها، يتحقق عبر بناء الدّوَال النّصية، التي تستحيل ترجمتها، وفي مقدمتها الإيقاعُ الناتج لا عن اللغة، بل عن مرور الذات عبْرَها، وهو ما لا يقبل بالإنجاز مرتين بصيغة واحدة. التجربة لا تتكرر. والقصيدة تُكتب مرة واحدة. وهذا العنصر الشّعري يستعصي على المترجم في الوقت ذاته الذي يظل مُبْعَداً عن القارىء. هنا تُعلن الترجمة عن خيانتها. ولكن الصورَ والمعاني يُمْكنُ أن تنتَقل من لغة إلى أخرى، حسب طبيعة النصوص وطبيعة المترجم والترجمة أيضاً. إنني لا أعرف الصينية (وأعتقد أنني لن أعرفها في مستقبل حياتي، وإزراباوند، في هذا السياق، تجربة نادرة مع اللغات) مع ذلك قدمت لي الترجمةُ قليلا أو كثيرا من المشهد الشعري الصيني. هذا أيضاً ما أذكُره عن الشعر الرُّوسي أو الألماني أو الفارسي أو الهندي أو غير هذا الشعر، من أمم وحضارات أخرى. فالتجربةُ اليوميةُ لقراءَة الشعر المترجم تُثْبتُ أن للترجمة فاعليتَها، مهما ظلّت مهدّدة، وأن ما يقع مع الترجمة هو مَا يمكن أن يقعَ عند قراءة الشعر في لُغته الأصلية. ولربما كنتُ قريباً من الحضارات الأخرى عن طريق الشعر أكثرَ مما أنَا قريبٌ منْها عن طريق غيْره.

7. تفيدنا إحصائيَات ودراسات أن الشعر لم يَعُدْ مقروءاً في بعض البلدان الأروبية، بفعل ما أنجزتْهُ الرواية، أو بفعل سيادة وسائل الاتصال السمعية - البصرية، حيث أصبح الشعرُ، بوضعيته اللغوية، وانتقاله من حقل الاستهلاك إلى حقل التجربة، غيْرَ مرغوب فيه بكل بساطة. على هذا النحوِ يبرز لنا التعاملُ مع الشعر في أروبًا على الأقل. إنه خطاب يؤُول إلى العزْلَة المضاعفة. وإذا كانت تلك وضعيته في لغات أروبية، فكيف يمكن الإقدام على ترجمته إليها من لغات أخرى، و منها العربية؟ هذه حُجّة أخرى لا يمكن استصغَارُها. إن الخطاب الشعري، في أروبا، يعرف انْحسَاراً بالإجمال. و نموذجُ روسيا في الإقبال اليومي على الشعر، بالروسية و مترجماً إليها، بعيدٌ عن أن يكون مُعَمّماً عبر أقطار أروبية أخرى.

و مهما استسلَمْنَا لمشْهد النّشْر و القراءة في أروبا، و عملية الاستبعاد التي تُمَارَسُ على الشعر أو يمارسها الشعرُ على ذاته، فإن ما علينا الانتباهُ إليه هو أن إنتاج الشعر لم يتوقف في هذه الناحية من العالم، بل إنه لن يتوقف في القرون القريبة القادمة على الأقل. هناك أيضاً وضع مخالفٌ في آسيا وإفريقيا وأمريكا.

مع ذلك نحن بعيدون عن الاهتداء بفرضية الحتميات، بمعنى أن ترجمة الشعر العربي الحديث إلى اللغات الأوربية لا يؤدى فوراً وحتماً إلى مصير مُشَابِه لمصير الشعر الأروبي. و ترجمةُ بعض المنتخبات الشعرية العربية إلى الفرنسية تثبت ذلك. أما غيرُ أروبا، بل حتى روسيا، فقد كانت لترجمة الشعر العربي الحديث نتائج مشجعة، رغم أن بعض الترجمات ألغت الشعر لصالح الإيديولوجية.

8. هذه الإشكالياتُ الثلاثُ يصاحب فيها الشعرُ العربيُّ وضعيةَ الشعر الإنساني، لا فرق بين قريبه وبعيده. لقد أعطتنا الثقافة الحديثة، منذ النهضة الأروبية، فرضيةَ أن الإبدالات الشعرية تفعل فيها الترجمة. وباختبارنا للتجارب الفردية والجماعية، في العصر الحديث، يبدو لنا فعل الترجمة جلياً إلى جانب عوامل أخرى. ترجمة الشعر إلى لغة من اللغات أثرٌ تنحفر خطوطه على جسد شعرِ هذه اللغة. إن كلاًّ من الشعر الصيني والفارسي والعربي ترك أثره في الشعر الأروبي، كما أن ترجمة الشعر الأروبي أعادت ترتيب شجرة النسبِ الشعري في اليابان أو إيران أو العالم العربي. ولا سبيل لإعلان الحدود.

على أن ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى، وخاصة من دائرة ميتافيزيقية - حضارية إلى غيرها، تهجّجُ الرؤيات والحساسيات. هذا ما يعنينا هنا أكثر. لنتوقفْ هُنَيْهَةً عند هذا الملتقى، و لنختبرْ من خلاله علاقةَ الشعر الحديث بالمتخيَّل الأروبي. و انتخابنا لأروبا ليس إلغاءً لغيرها، بل هو توجهٌ نحو إعطاء وضعيةٍ متوترةٍ فرصةَ التأملِ، الذي لا يُخفي أسبقيةَ المشاغلِ الحضارية، منظوراً إليها بما يحتمل أن يكون حدْساً شعرياً.

لقد ترسّختْ في أوروبا صورٌ عن العالم العربي تطعّمُ بها مُتَخيَّلَهَا. لهذه الصور تاريخُها الذي يفْعَل فعْلَه. **أولى** تلك الصُّور هي التي احتفظتْ بها أوروبا عن شَارل مارتيل الذي قوّض (البربرية العربية) في جنوب فرنسا. و هي الصورة التي تركّز على وحشية العرب وهمجيتهم؛ ثم هناك **الصورةُ الثانيةُ** التي ابتدعها الأوروبيون، أثناء العهد الرومانسي، عن الشرق عموماً، وكانت «ألف ليلة و ليلة» نسختها «الوفية». بهذه الصورة ابتدع الغربُ الشرقَ، وقسّمَ العالمَ إلى مشهديْن متعارضَيْن، أصبح معه الشرقُ متخيَّلاً مريضاً بالغرائبية. وهكذا أُعْطِيَ للشرق مفهومُ الغرائبية. إنه شرقٌ أنتجه المتخيَّلُ الغربيُّ عن العالم غيْر الأروبي، وقد تطلّب الأمرُ مدةً لكي يقوم خطابٌ أروبي مغاير وعَربيٌّ مغَايِرٌ بهدم الأسس النظرية التي تدعّم هذه الصورة وتعيد إنتاجها؛ أما **الصورة الثالثة فهي** المرافقة للمرحلة الاستعمارية، و فيها تتفاعل الصورتَان السالفتان، ليتحوّل العالم العربي إلى قبائل رُحَل تائهة، لا ماضي ولا حاضرَ لها. تعيشُ على سفك الدماء، وترفض المدنيّة الحديثة، فضلاً عن استمرار حياتها في القفار مع الحيوانات أو في المدن المنهدمة، حيث تُعْتَقَلُ النّساء في الحريم، والأمراض تفتك بالسادة و العبيد. صورة تقريبية فقط، لأن أدباً غربياً عريضاً يُسجل رسوخَ المتخيَّل المطمئن لأوْهَامه.

منْ هنا تكون ترجمة الشعر العربي الحديث ضرورةَ حوار إنساني. فهذا الشعر يقدّم لنا، عكسَ المتخيّل الأروبي، صورةً مناقضة تماماً. هناك الإنسان أوّلاً، بما يحدّده من ألمٍ وحلمٍ وحياة.. محور الشعر العربي الحديث هو الإنسان. بتموجات أنفاسه، ورقصات جسده، و ألوان الفضاء الذي يأنس به أو يسافر إليه. إنسان كغيره من بَني البشر، في أي مكان من العالم، له هو الآخر حواس يلتقي بها مع العالَمِ، وبذرة نيتشوية يختزن فيها حبّه للحياة. ولكنه أيضا إنسان لا ينسى تاريخَه القديمَ. في حركة يد، أو طريقة رؤية يلخّص لك رؤيةً حضارية للوجود والموجُودات. حياتُه اليومية لا تُخْفِي آلامها، وأحلامُه كأحلام كلِّ البشر، لها التّولهُ بالحرّية والكرامة. والشعر العربي الحديث، بهذا المعنى، تجربةٌ

إنسانية لا تنفكّ عن مصاحبة الآلام، ضمن إيقاعٍ كونيٍّ لا يتفاضل فيه الأروبي عن العربي أو عن الياباني أو الصيني أو الهندي ، فيما هو يتحسّسُ هذه الآلام وِفْقَ خصوصيته وفُرُوقاته الموشومة على جسده الحيّ.

9 . إن الثقافة الإنسانية تتوجّه، مع نهاية القرن العشرين، نحو تَبنّي مفهوم التّداخُل الثقافي، ومفهوم الاختلاف الحضاري، و هما معاً يضَعَان للقرن المقبل احتمالَ علائقَ مغايرةٍ بين البشر . من هنا يكون الشعرُ خطاباً له استثناؤه في نقل التجاوُبات ورصْد المختلف، بأسْرارٍ ما يزَال البحثُ الشعريُّ يجهلُهَا . وتدعيم الدعوة إلى ترجمَة الشعر، ومنه الشعر العربيُّ الحَديث، يندمج ضمنَ هذا المَدِّ الأوسع للحوار الإنساني، عبر الواقعيِّ والمتخيّل والرمزي، وهو ما تبلغه اللغةُ الشعرية بألقها البعيد.

بهذا يكون الشعرُ عتبةَ حوار، ننتقل به من عهد المتخيّل المريض إلى متخيّل إبداعي، يضيء حميميةَ التجاوبات، و يؤهّل الغناءَ لاستحقاق أن يكون غناءً، أي إيقاعاً سراديبياً يتسرّبُ، من غير استشارتنا، إلى مناطق مجهولة في ذاتنا. هناك، في تلك المناطق الخفية على التحديد، ينصت كل منّا لغيره، فيما هو ينصت لذاته. أسوارُ المُمانعَة تنهدم ، ويلتحق النشيدُ بالنشيد. جرياناً مدمّراً أو حنيناً صافياً. وفي لحظة المكاشفة يُوقد الشّعرُ نارَه ، بها يصاحبُ التّائهين والمغامرين معاً. وهناك أيضا يتجاوز التجاوبُ الشّعري خطوطاً لا نتعرّف بسهولة عليها، ويدخل الشّعراء في متخيل مغاير، كما تتبين سمات الأنْفَاسِ المشتركة لأولئك العاشقين لجمرةِ لهُمْ وحْدَهُم أن يسمُّوها، بحرّيتهم التي لا تلين.

العقد هُوَ إلْغاءُ العَقْد
(بِصَدَدِ الشّعْر والتّواصُل)

1 . العربُ من بين الشعوب التي ما تزال تُقبل على القراءات الشعرية. ليست هناك صورة نهائية وحتمية لوضعية عاشقي الشعر الذين يتوجهون، في العصر الحديث، إلى قاعات وأمكنة تحتفل بالشعر. في أوروبا، الاتحاد السوفياتي، الصين، اليابان، أميريكا، إفريقيا، الوطن العربي، حالات متنافرة أحياناً، غير أن استمرار إقبال العرب والروس، كنموذجينْ فقط، على الإنصات للشعراء، وهم يلقون قصائدهم، يدعو للتّروي في إصدار الحكم على عزلة الشعر في زمننا وتعميم النموذج الأوروبي (الفرنسي، الإنجليزي، الألماني) على حاضر ومستقبل العلاقة بين الشعر والمستمعين.

2 . العلاقةُ، بين الشعر وعاشقيه، تتجاوز حدود القراءات والأمسيات الشعرية لتتسع إلى حقل القراءة البصرية. الدواوينُ والمجلات والصحف مكانٌ للقاء أيضاً، لكل منها خصيصتُه، ولكل منها طقوسه، ولا يغيب التآلفُ كلية. إذا كانت الأمسياتُ الشعريةُ تكتسب مشهديتها من الصوت وإنشاده، فإن قراءةَ ديوان أو أي مطبُوعٍ شعري يمازج بين الصوت والخط. فلا يمكن قراءة نص دون تدخل الصوت ـ مهما كان همْساً. وبهذا نتخلى عن

(*) الكلمة المقدمة في ندوة مهرجان قرطاج، بتونس، 1989، عن "الشعر والتواصل".
مجلة **الموقف العربي**، قبرص، العدد 38، غشت، 1989.

ثنائية المنطوق والمكتوب، في الوقت ذاته الذي لا نقدّس فيه أثرَ الصوْت على الخط، أو الخط على الصوت. تلك تصوراتٌ أتتْنَا من قديم الشعر العربي وتنظيره أو من حديث الشعر الأروبي وقراءته. كانت قواعدُ الإلقاء الشعريِّ، أو الغناء، من ضرورات البنَاء النصي. واتخاذُ الشعراء للكتابة نموذجاً في بناء القصيدة، منذ القرن الثالث الهجري، لَمْ يُلْغِ القواعدَ الأولى، كلّيةً، بقدر ما أعطى للنص حريةَ اختيارِ مسَارٍ آخر مغاير، إلى حد بعيد. فالانتقال من الكلامِ إلى الكتابة، كما تفترضه بعض الدِّراسات والتجارب الشعرية الأوربية، منذ بودلير إلى فرانسيس بُونج ورُوني شار، لم يتخلَّ فيها الخط عن الصوت ولا الكتابة عن الكلام، عكس ما أوهمتنا بذلك التحليلاتُ والتنظيراتُ الخاصة بالدراسة النصية، في فرنسا الستينيات والسبعينيات. إن ملارمي، وهو النموذج الأرفع لحركة النقد الفرنسي الجديد، نَحَا بالنص نحْوَ بناءِ مسرحيٍّ - مشْهديٍّ له التجاوبُ بين هذيْنِ العنصريْن، وكتاباتُه النظرية المتعلقة بالكتَاب تنصُّ على ذلك، من غير مواربة.

3 . لهذه القضايا التباسَاتُها في الوطن العربي، وغيره. ولكنها في مُعطانَا الثقافي مهدَّدَةُ النسج، لأن المعرفة التي يتطلبها التناولُ غالباً ما نُلْقِي بها إلى الإهمال، متوهِّمين أن الحدس وحده كافٍ لتبيُّنها وانتهاج المسلك المطلوب عند بلوغنا مأزقها. عندما نلغي المعرفة نبدد سلطةَ المقاربة، وفي هذا التبدُّد نفْتَقدُ سلطةَ الهدم والبناء.

عدمُ الاستسلام للحدْس لَيْسَ نُكْراناً لوظيفته في المعرفة. وحتى تتضحَ الملاحظة نقول إن الحدس يُفيد مَنْ هُوَ مهيّأٌ له معرفياً، كما هي الصدفة لدى بَاسْكَال. من هنا تتخلّى عن التعامُلِ العفويِّ مَعَ القضايا الشعرية بغايَة استبْصَار ما تُفضي إليه التراكُمات المعرفيةُ الضرورية من دحضٍ وتقويضٍ أو تدعيمٍ وتثبُّتٍ وتصويب. هكذا نفهم غَاسْتُون باشْلار، عندما يتحدث عن تاريخ المعرفة كتاريخ لأخطائها.

4 . ضمن هذه الفسحة التأملية يمكننا تناول مسألة الشعر والتواصل. إنه مسعًى قَلِقٌ بما هو مسعى السؤال والتشكّك في التبسيط والاختزال. من غير هوادة نتلاقى في مفترق الفرضيات. ومن غير هوادة نتشبث بما يبلغه العلم في رسم الحدود.

كان سُوسير، العالمِ اللّساني الشهير، قد رسّخَ، في العصر الحديث، فرضيةَ الوظيفةِ التواصليةِ للغة. وجاء بعده يَاكبْسُون ليضعها من بين وظائف اللغة السّت. ولكن هذه الفَرضية لم يعد لها، اليوم، ما يثبتها. فهذا اللساني أُوسْتِين يرى أن الحوار بين الناس يقوم أساساً على القسرية التي يفرضها المتكلم على المخاطب، نقيضَ ما كانت تطرحه فرضيةُ التواصل من حرية تلقائية في التخاطب بين الناس. ويكفي أن نذكّر، هنا، برُولاَن بَارْط الذي يتحدث عن فاشية اللُّغة، هذه السلطة الرَّادعة، التي يُرْغم بها المتكلمُ مخاطبَه، بدءاً من تحيَّة الصباح إلى أقسى حالات الخضوع بين السيد والعبد، تبدو الآن واضحة.

وبالانتقال من حقل اللغة إلى حقل الخطاب الأدبي والفنّي، ومنه الخطاب الشعري، نجد الأمر مقلوباً عبر تاريخ الحضارات الإنسانية. إن الثقافة العربية القديمة، التي تهمُّنا في هذا السياق، فرضت في فترات طويلة سلطة القارئ ـ المستمع على الشاعر، عكس ما نعثر عليه في الخطاب اليومي من فرض قسرية المتكلم على المخاطب. فمقولات الفهم والتذوق والإلذاذ تأتي جميعُها، في الكتابات النظرية العربية الخاصة بالشعر، من مكان القارئ ـ المستمع الذي يرغم الشاعر على اتّباع نمط محدد من بناء الخطاب لايتنافرُ مع النموذج الذي يراه الأرسْخَ في تلقّي هذا الخطاب. والشرائطُ المستفيضةُ، التي تحيط بالمطْلَع والمقْطَع والاستهلال، تشير، بمفردها، إلى هَذَا العنف الآتي من الآخر، والمفروض بالسلطة القاهرة على الشاعر.

5 . مع الشعر التقليدي، في العصر الحديث، أصبحت مقولةُ التواصُلِ ضرورةً شعرية، في الوقت ذاته الذي تم فيه الفصلُ بين الصوْت والخط، وإعلاء قيمة الصوت وجعله معيارَ كل شاعرية. يأتي الشاعرُ الخطيبُ بطبُوله وراياته، ليصوغ شعراً ما ذكرتْهُ الصحافةُ نثراً. «أحداث جسام» أو أخبار ومتفرقات. لنعد إلى ديوان شوقي. هذا الشاعر الأمير الذي أعطى الصوتَ سُلْطتَهُ، حتى نتأكد منَ التواصل كشرط سابقٍ على بناء الخطاب. ونقول أيضاً إنَّ العودة ليست ضروريةً حتماً لديوات **الشوقيات**، لأن هذا التصور ما يزال متحكّماً في خطابنا الشعري والنقدي معاً.

في غيبة عن التاريخ الشعري والنظري لِمَسْألَة التَّواصُل في الشعر، تظلُّ إعادة إنتاج هذا النموذج، للشعر والعلاقة بين الشاعر والقارئ، مهيمنةً على الخطاب النقدي المتداول. لا فرق بين هذه المنطقة أو تلك، بين هذا الوضع الشعري أوذاك.

الهجومُ المضادُّ، الذي قاده شعراءٌ ونقادٌ عرب، منذ المرحلة الرومانسية إلى الآن، ظل من غير جدوى. المترسخ هو المترسّخُ، لكأن القناعات البائدة أقوى من كل إرادة في إبدال الرؤية إلى الشعر والشعراء. إن كتابات عديدةً هي، الآن، في حوزتنا، عن استعجال تصويب هذا التصور عديم الفائدة، في البناء النصي وإعادة إنتاج النص من لدُن قارئه. رومانسيُّون عربٌ ومعاصرُون تضافروا في تقويض مَا يُعْتَبَرُ أبدياً وخالداً، عن طريق إرجاع التصور إلى نسبيتِهِ في الزّمان والمكَان. مقابل ذلك هنَاك هذا الإرغام العنيف على ترك النسبي جانباً، والتَّمادي في تقْديس ما لاَ يحْتفلُ بالزمن والتاريخ.

6 . الشعرُ العربيّ المعاصرُ ليْسَ واحداً. نعرف هذا بلا ريب. ضمن الشعر العربي المعاصر نجد مُختبراً شعرياً له الأفُق الأوسعُ لمفهوم الشعر والشاعر والقارئ، ولا حاجة بنا لسرد الوقائع، منذ الخمسينيات إلى الآن. يكفينا أن نذكر الاختلافات الشعرية بين السياب وأدونيس والبياتي وعبد الصبور وخليل حاوي ومحمود درويش لِنتبيّن كمْ هُوَ غنيٌّ هذا المختبرُ الشعري، حيث الاتجاهات والتجارب تتآزر وتتجافى في آن. وما يتضامن فيه هؤلاء الشعراء، وغيرهم، لا يقل عمّا يتجافون فيه. إنه حرية الشاعر، مقابل اعتقاله في قواعد سابقة على تجربته الحية، في الكتابة وبالكتابة.

حريةُ الشاعر أفضَتْ إلى غموض النصِّ من ناحية، وانفتاحِ البناء النصي على متاهه الجليل. كلُّ الشعراء إلَى هذا الغموض انتسبُوا، ومنه بُنِيَت الأسوارُ والقلاع لمحاصرة المرتدّين عن سُنّة التواصل. ولم ينْجُ الشاعرُ الجماهيري من حصَارٍ كهذا. ولنا في محمود درويش، حجةٌ لا تقْبَلُ النقض. منذ البداية، إنه شاعر. وفي ضائقة المحاكمات الساذجة لمغامرته الشعرية المتوثّبَة كان عليه أن يَصيح، فصاح: «ارفعُوا عنِّي يدِي». صيحةُ شاعر

يكتب بحريته ولحريته، في ضوء وَعْي شعري مفعم بالحيوية ينفجر، متّحداً بالآخرين، كاختيار وحيد، وكاختيار يبتدع طريقَهُ الشخصي للقاء والحوار. بلا إكراه ولا تعْنيف. والاستدلال بمحمود درويش، كشاعر جماهيري، يؤكد حريةَ الشاعر المعاصر، ويؤكد استرسالَ بناء الأسوار والقلاع لمحاصرة هذه الحريّة.

7 . إذا كانت فرضية التواصل التّلْقائيّ مرفوضةً من طرف اللسانيين، فهي مرفوضة أكثر من طرف الشعراء أو الأدباء والفنانين. لعبةُ قراءة النّص الفنّي أعقد من كل قراءة عفوية. إنَّ النص الشعري، في تشابُهه بالنصوص الفنية الأخرى، يتحقق في خرقه للقواعد التي لايمكنه إلاّ أن يكتُبَ داخلها، مادام فعْلُ تسمية الحداثة ناتجاً عن مواجهة اللغة كإشكالية. توازنُ القواعد، في النص الشعري، يمر عبر اللاّتوازُن، هذا الاضطراب المنافي لصفاء المقاييس. والعقْدُ غيرُ المكتوب بيْنَ الشاعر والقارئ معرضٌ دوماً للغدْر، للمفاجأة، للزلزلة. داخل العقد يبطل الانصياع للعقد. بهذا وحده تتجدد الصلة وتتسع الرحلةُ. إلغاءُ العقد هو العقْد، كما يقول جاك ديريدا. نفيُ الفضاء المحدَّد هو الفضاء الشعري ذاته، أي أن تجديدَ الشعر لا يتمّ إلا بإبدال قواعده. وتجديدُ الصلة بالقارئ لايتم، هو الآخر، إلا بإبْدَال قواعده أيضاً. دونَ هذا ينْتَفِي الشعرُ وينتفي معه القارئ.

لذلك فإن فعل الدّحْض، والإبطال، والنفي، لا يكون مشروطاً بموافقة القارئ، ولا باستجابته. فعلٌ يتأبى على أسواق التبادل : قصيدةٌ مقابلَ وسَام، قصيدة مقابل امتياز، قصيدة مقابل تصفيق، قصيدة مقابل امرأة (أو رجل)... وعُمْلَة لأسواق متعددة. لا تحزنوا لذلك. هذا ما يُعطي القصيدة وَضعاً متميزاً. إنها جَسورةٌ وخطيرةٌ رغم أنها تبدو أليفةً ومبتعدةً عن إضرام الحرائق أو تحطيم القلاع.

لهذا الفعل الهتُوك انْتَمى الشعرُ المعاصر، منذ الخمسينيات. والقراءُ الذين الْتقَى بِهِمْ هذا الشعرُ سرعان ما أدركوا بعضاً من أسرار اللعبة الجديدة. شيئاً فشيئاً حَوْلَها تآلفوا، بأذواقٍ وثقافاتٍ تتباينُ. إلا أن قواعد هذا الفعل لم تنتصر كليةً فيما هي لم تتحولْ إلى قواعد

أبدية. تعارُضَاتٌ تتضح الآن في مفترق الطرقات. صوتُ التقليد يحاكمُها في المهرجانات والمناسبات. وجسَدٌ آخر يتأملها ويفتَحُ مغامرته الشخصيةَ ليعيد بها بناءَ فضائه الموشوم بإمضائه الشخصي. رحلةٌ أخرى لا أحدَ يقدرُ على وضع صورتها النهائية. لطخات بالماءِ والحبرِ تنداحُ على الورقة. والمتوعّدُون جاهزُون.

فعْلُ الهتْك إلى الآخَر توجّهَ من أفق مغاير للعادة. وبطلانُ فرضية التواصل التلقائي لم تلغ الحوار. إنّهُ اختيار القصيدة الحديثة. حريةُ الشاعر وحرية القارئ بلا تَجْزيء، هُنَاكَ يلتقيان في رحلة مُحْتجّة نحْوَ حريتهما المشتركة، خارج المواعيد الكسولة أو المحتّمَة.

أجْـــوبةٌ مــهدَّدة *

1. يتوحَّد العالمُ، حالياً، في وضعية ثقافية لها سمةُ المراجعة والتَّقْويض. لا أعتقدُ أن ما نَعيشه اليوم شبيهٌ بما كانت عليه الوقائع الثقافية في العشرينيات أو الخمسينيات، بل وحتى في السبعينيات. ويبدو أن العالم ينتقل من حالة تمضِي إلى أخرى لا بداهةَ لها. السياسة، الاقتصاد، العلْم، الإيديولوجيا، المجتمع، البيئة. كل هذه وتفريعاتها تتجاوب مع الإبدالات الثقافية الراهنة.

شعرياً، يمكن الرؤية إلى الشعر العربي ضمن محدداته في العالم، ويمكن الرؤية إليه ضمنْ مآل الأجناس الأدبية، كما يمكن الرؤية إليه ضمن دائرة الثقافة العربية، بمفردها. وأسبق من ذلك كلِّه هناك هذا التجاوبُ الأولي، الفريدُ، للشعر العربي مع غيره من شعر اللغات الأخرى. فالترجمات واللقاءات تعطي للشعر العربي صفةً لم يبلغها في سابقه. شعرٌ للحوار الإنساني. ولكن القصيدة العربية الحديثة تعيش أزمة نموذج شعري، هو نموذج الحداثة، بتَعَارُضَاتها البعيدة؛ وهي في الوقت ذاته تنضغط بشرائط التحديث، عبر العالم العربي. علينا الفصلُ بين الأزمتين والوضعيتين، وإلا انجذَبنا نحو قراءةَ عمياء. فَلْنَحْفرِ السّؤال.

(*)مجلة الناقد، العدد الثاني، آب/أغسطس 1989.

الأزمة **الأولى**، التي تخصُّ نموذجَ الحداثة، إشارةٌ إلى حيوية الشعر العربي، وقدرتِه على استبصار مازقه، وانشداده إلى كتابة لا تكفُّ عن مُقاومة مَوْتها. ذلك قانون شعري، وغير شعري، متداولٌ بين الأمبراطوريات الشعرية الباذخة، ومنها الشعر العربي. إن الأزمة، بهذا المعنى، سؤال عن امتلاء نموذج، واختيارٌ محتمَلٌ للقصيدة. وافتقادُ السؤال مباشرةٌ لطقوسِ الدفن. القصيدة العربية، الآن، تواجه الموت ولا تستسلم له. تبحث مجدَّداً عن مائها. ذلك ما فعله الذين ماتوا والذين يعيشون. بالماء تكون حيويةُ القصيدة، نشوتُها ومتعتُها في آن. وبالماء تسْبيك، تُنعشُ خلايا جسدك كلها. إنها القصيدة التي تتكوّن في سراديب الممارسات والتنظيرات. يجلسون على أرائكهم ويروْنَ إلى السطوح، فيما هُمْ لا يرون إلى السراديب. لا يمكنهم أن يروْا إليها، ما دامت الرؤيةُ معرفةً. بغير المعرفة لا نفجأ السراديب، لأن السراديب تطالب بمعرفة مغايرة. تلك محنةُ الرؤية إلى السطوح. والقصيدةُ التي تختبر السَّراديب نسعى إليها مجاهَدةً. إنها متمنِّعة. ولتمنُّعها وقاحَةُ من لا يقبلُ، ويبحثُ عن طريق أخرى. في مناطق عديدة من العالم، حيث الشعراء العرب ينتسبونِ للمنافي، تستنطقُ القصيدة العربية الغيابَ والموتَ. عصيةً على الاختزال تكون. وهذه ظاهرة تبدُو جديدة في سلالة الشعر العربي. فإلى جانب الوضع المعرفي الراهن، هناك المسالك الاجتماعية - التاريخية - الثقافية. والنادرون النادرون من يَستقصُون ويُنصتُون لصوْت بعيد قادم من جهات تكتم منعرجاتها، لأن المعرفة المتداولة كسولةٌ وعجوزٌ، لم تَحسّ بعد بالتصدّع. بهذا تكون القصيدةُ العربية المغايرة معزولةً ومنعزلةً. لا تمتد إليها الولائم. خارج مشهَد التقدم والنبوة والحقيقة والخيال تنكتب. قصيدةٌ يتيمة.

وللأزمة **الثانية** صخبُهَا. إنها التي تذهلنا بتهالك المسار وعمَاوته. هنا تسود القصيدة التقليدية، وأمشاجُ قصائد تسرق من المغامرة طرائق لم تعد ذات حيوية. من المديحية إلى السُّريالية. تتخلى الذاتُ عن ذاتها وتكتب ما ليست هي. سيادة التقليد ملازمة لحالاتِ ومراحل الثقافة العربية الحديثة. لن نُضيف جديداً. مفكرون وشعراء وفنانون أشاروا

لذلك، وبعضهم يحاول تفكيك ما ساد ويسود. فعل السراديب أيضاً. وسيادة التقليد تجعل من السؤال، بما هو نقدي، ومعبأ بالتفكيك، في كل لحظة ثقافية، بدعةً ولعنةً. مجدٌ عن مجْد. ولكن هناك الآن ما ينضاف لحجة التقليد وسيادته. إنها ضرورة العودة إلى بيت الأب الرمزي. وهنا يطرح سؤال حول معنى الشعر والشعراء، ومعنى الثقافة والمثقفين. فمن السائل وأين المجيب؟ تعارضٌ نلحظه بين اختيار السفر في مجْد الثقافات، ومنها العربية القديمة، وبين اختيار العودة في الثقافة العربية الحديثة. مع العودة تصبح الأصول مكانَ لقاء، وفي السفر يكون المتاه هو جدار المسافر. تعارضٌ لم نختبره بعدُ، ولن يستحق الشعر تسميتَه بغير اختيار المتاه، أي اليتم. إنه اختيار معرفي، معيشي بلا ريب، حيث اللانهاية وحدها تتملك ذاتاً للمتاه كانت وتكون. وسيادة التقليد، في الشعر وغيره، عبر العالم العربي، تتجسدن في المكتوب والمقول. تأتي الأعلامُ الوطنيةُ والصيحاتُ القوميةُ منتصرةً للتقليد، ظافرةً به. لهذه الأعلام والصيحاتُ وسائل استهلاكِ نموذجِها في القديم والحديث معاً. لا خوف على الحديثين الذين يعودون طائعين للأبِ، راسمين على جباههم علامةَ الأصول. وتخرج الحداثة على الموائد المختلفة الأشكال. يدخل الصَّاغرُون ليُحَاورُوا الصَّاغرِين. تهتبل الحداثة بهباء خطابات الاستسْلاَم. أقوالٌ مبتورة يصالح بها رولان بارط الجرجاني. نحن أصلُ الغَرْبِ والتقدمِ والحداثة. لا سؤال ولا جواب. هيِّئُوا أعلامكم لصخبكم وتقدَّمُوا. اللاَّزِمَةُ معروفةٌ. هكذا انتهت الحداثةُ إلى التقليد، ويتحول كل شيء حديثاً، ويتحوّل كل شيء غيرَ حديث. لا فرق هنا وهناك. خطابٌ ميِّت لموائدَ مختلفةَ الأشكال.

يبدُو أن القصةَ والروايةَ تنجُوَان من هذه الأزمة، ربما. لكني لست متيقناً من ذلك في العالم العربي، على عكس ما يسود في أروبا (وأستثني غيرها). إن القصة والرواية، أكثرُ حرية من الشعر في الثقافة العربية الحديثة. معايير وقواعد البناء فيهما مختلفةٌ ومجتَلَبَةٌ من خارج الثقافة العربية القديمة. شرائط إنْتاجهَا وقراءتها متباينة كذلك. هذه عناصر أولية وضروريةٌ لرصْد فروقات تُفْسِحُ، نظرياً، للقصة والرواية كي تفلت من سيادة التقليد. مع ذلك يصْعُبُ البث في وصول القصة والرواية، المكتوبتين بالعربية أساساً، إلى بناء نموذج

روائي يضاهي نماذج روائية في أروبا وروسيا وأميريكا واليابان، بل وحتى إفريقيا التي من عادتنا نسيانها. هناك تجارُب عربيةٌ نادرةٌ. أما المسرح فهو طريد ثقافتنا الحديثة. لذلك روايتُه «الملحمية».

إن الانشغال بأزمة الشعر دون أزمة القصة والرواية والمسرحية (أضيف الفنون التشكيلية والسينما على الأقل)، مُتأتٍ من بنية الثقافة العربية ذاتها، عبر تاريخها وإواليَات اشتغالها ووظائفها. ما يزال الشعرُ مركزَ الإبداع العربي، ولو لم يكن كذلك لوجدنا الانصراف عنه. فيما إثارةُ أزماته مضادٌّ لنفي مركزيته. تلك سلطتُه وعذاباتُه في آن. تعيين هذا الموقع هُو منْ فعْل المؤسسات الثقافية وغير الثقافية، لا دخل لي في ذلك.

أزمة الشعر العربي الحديث متعددةٌ، لا مُفْتَعَلَة. إنها أزمة نموذج الحداثة. ولكنها أيضاً أزمةُ نقد. كان محمود درويش أعلن، بُعَيْد الخروج من بيروت، أن الشعر العربي تقليدي. منذ نهاية السبعينيات توجه أدونيس لنقد أوهام الحداثة. وسعْدي يوسف، يجرّب منذ الفترة ذاتها نموذجاً غير الذي كان له من قبل. أسماء شابة من المغرب والمشرق ارتدّتْ على ذاتها أيضاً. منفيون في الأقاصي يختبرون رحلة أخرى. ولكن النقد، أين النقد ؟ هناك من تفرّغ للأكاديميات، (وهو مُهِمٌّ في مرحلتنَا الراهنة) وهناك هُواة يتسابقون إلى الكلام عن كل شيء ببراءَة أو مكْر. هؤلاء هم سادة المحاكم الشعرية. والموشُومون بأثَر الكتابة، من بين هولاء، ينصتون بأذنهم الثالثة (هكذا سَمَّاهَا نيتْشَه) لما يتكوّنُ في السراديب، من غير أن يأتلفوا في مسكن رمزي تنسج فيه قراءتهم وعياً نقدياً مغايراً. ولربما كانت للزمن حجته.

2 . لا أفهم معنى انصراف « كثير » من القراء عن الشعر الحديث. باعتقادي أن هذا «الكثير » لم يكن موجوداً من قبل. والانصراف الذي نلحظه، في هذه الفترة، يكاد يشمل المعرفة برمَّتِهَا. هناك شبيبة تحرص على الشهادات والعمل، وهناك أخرى تلهج بصفاء الأصول. والسياسة الإعلامية العربية مشجّعَةٌ على انصراف المثقفين والمتعلمين عن كل ثقافة غير مرصودة للاستهلاك واستدامة الإخضاع. برامج التعليم تحْذِق في إلغاء الشعر الحديث من البرامج. هذه خُطاطة عامة. مع ذلك نجد صورةً مقابلة. عندما يحضر الشعر (في المغرب

مثلاً) يكون الإقبال شديداً وعنيفاً في بعض الأحيان. فرص عديدة تؤكد ذلك. في مدن مختلفة (الدارالبيضاء والرباط وفاس ومراكش ومكناس وأصيلة وشفشاون كعيّنة فقط)، ومناسبات متباينة (سياسية، ثقافية، شعرية). والمشكل، هنا على الأقل، هو عدم وجود فُرَصٍ كافية للقاء الجمهور بالشعراء. هناك الدواوين أيضاً، عددها الصادر هذه السنة، فقط، وفير. وجميع هذه الدواوين تتبنى تجارب حديثة أساساً.

ما يتوجب علينا الانتباه إليه هو أن «كثرة» أو «قلة» قراء الشعر يعود، غالباً، في حديث العالم العربي إلى الشرائط غير الشعرية. إن الإقبال المحموم لقراء العشرينيات، عبر العالم العربي، على شعر شوقي لا ينفي وجود هذا الشعر في أزمة شعرية، كما أن عدم إقبال القراء، في الخمسينيات، على نماذج شعرية لم يكن يتضمن أزمة شعرية. هذان المثالان قد يكونان مغاليين، ولكنهما دَالأن. إن إلغاء الوسائط، الفاعلة سلباً وإيجاباً، بين الشعر والجمهور، يتركنا على مستوى السُّطُوح فقط. لن أقدِّم قانوناً اجتماعياً ثابتاً لـ «كثرة» أو «قلة» قراء الشعر في مجتمعات وأزمنة. ما تعلمته هو أن القُراء في العالم العربي قليلون بالإجمال (هل هناك رواية باللغة العربية صدر منها مائة ألف نسخة حتى ولو كانت عالمية؟ هذا عدد هزيل بالمقارنة مع تعداد السكان ومع معدلات سحب الروايات في غير العالم العربي وإفريقيا). قبل هذا وبعده أرى أن الجواب عن هذا السُّؤال هو من اختصاص علماء اجتماع الثقافة العرب (أينَ هُمْ؟)، لأن وضعية الشعر لا تُقاس بجمهور القراء وحده، ذلك معطى قديم، والتاريخ يعفينا من جدل غير شعري.

3. مصطلح الحداثة ذو دلالات متعارضة، إلى حد التناقض. تلك سِمتُه في العالم. لا فرق بين العرب وغيرهم. ولسنا، هنا، بصدد أسَفٍ مُشْتَبَه فيه. ولكن للحداثة الشعرية مفاهيمَ تؤالف بين تعارُضَاتها، من بينها مفهوم التقدم. تتضمن الحداثة تقدماً منذ البارودي إلى الآن. تعود الحداثة في الغرب إلى ثلاثة قرون على الأقل. والاختلافات بين أنماط الحداثات، في العالم العربي، يصدر عن تأويل مفهوم التقدم وشقيقاته. هكذا أرى إلى حداثة الشعر المعاصر كمختبر، تتعدد فيه الأجوبة والأسئلة بتعدد تأويلات المفاهيم ذاتها.

هذه الخُطاطة الأولية تَفْتَقدُ دقّتَها البهيَّةَ في العالم العربي، لأن المنشغلين بالحداثة، والمفتتنين بها، قادمون من أمكنة معرفية وغير معرفية متباعدة. لن نطمئن لإمكانية استخلاص التصنيفات. هناك فقط هذا التقليدُ الذي يسْكُنُ الحداثة أيضاً. وعلينا الانتقالُ لغيْر العالم العربيِّ، بين الثقافات غير الأروبية، لنختبر التجاوبات، حيث نكفُّ عن تحليل قضايانا من خلل محور الشّمال ـ الجنوب لنرى إليْه من الاتّجاهات المنسية كذلك. منْ هذَا المكَان يهجُم المتواطئونَ، اللصوص، المُتَسَوّلُونَ، وتصبح الحداثة مأوَى العاهات بالاَخْتبَار المنْهُوشِ. ولربما كان المستعجلُ هو مُباغَتةُ الحداثة في وضْعيَتها المعرفية. ونصلُ مباشرة إلى سؤال حول الحداثة برمتها.

مُهِمَّتي أن أكتب. والكتابة بالنسبة لي فعلٌ لا يقينَ له ولا إثْبَات. إنه فعْلُ المحْو ذاته. أكتب بغاية السكَن في جليل المحْو، حيث تَنْعَدمُ الحدودُ وينْتَفي الأصلُ والنموذج. كتابة يَتيمَة. لها الفراغ والحَلَزُونُ والهذَيَانُ والهاوية. كتابة تشتغل ضد المعْنَى، فيها وبها تأخذ الذات فسحةَ حُريتها لترْحلَ في متاه هو جدَارُهَا. بقليل من الماء تنتعشُ. مسارُها اتّباع رَنين ومنعرجاتِ مُدَنَّسَة تفتك بصلابة البناء. كل الاتجاهات مسرعة في الكتابة، نحْوَ الاحتفاء بسرْدَابٍ أملس، تعبره اللغات والمعارف وذبذباتُ الحواسِّ، نحو حبسةِ مكينة، تتسمَّى بها ذاتٌ تَجهَلُ مصْدَرَ كتَابَاتِهَا.

السَّفَرُ نحْوَ الاسْتثْنَائي في الشِّعْر العربيِّ الحديث *

عادةَ ما يضع مؤرِّخُو الشعر العربي الحديث نهايةَ الأربعينيات أو أواسط الخمسينيات (لكلٍّ معيَارُه) بدايةً للحدَاثة. ولكن حدودَ المؤرخ غالباً ما ترى إلى الداخل في خارجيَّته، وتنسَى أنَّ تاريخَ النصِّ متاهٌ وهجرَةٌ لا يخضعَان لقواعدَ عرَفَتْ كيف تُتْقنُ نسيانها. ومن غير مباهاةٍ في تبْسيط ممارسة الحفريات أو الانسياق وراء تمجيد الأصل، نتذكَّرُ على الأقل جبرانَ خليل حبران، الذي جسْدَن حالةَ السَّفَر الضروريّ نحو زمَن شعري ينفصل عن طقوس الشِّعْر التقليديِّ السائد، منذ نهاية القرن التاسع عشر، عبر عمُوم العالَمْ العربي تقريباً.

لا نتغيَّا، هنا، تأريخاً. فالفعْل الشعري يتنكَّر لمصطلح التاريخ المتداول بين أهل الاختْصَاص، ولربما أيضاً بين من يُعفيهم التاريخُ من رحيلٍ لا مُبتدأ لهُ ولا نهَاية. وذكْرُ اسم جبران، بهذا المعنى، حفرٌ لأثرٍ يشتغل في كلِّ نصٍّ شعري عربي حديث، بالموافقة أو الإنكار. ذلك أن جبران جعَل من الشعر فعلاً شمولياً يُلغي الحدود بين الشِّعْرْ والنَّثر، بين الشعر والسَّرد، بين الخيَال والفكرْ، بين الغنائيِّ والملحمي. باختصار أعطى للشعر حقّ عُبور اللُّغات والأجنَاس الأدبية، باحثاً عن ذلك الذي يجعل من الشعر لغَةَ الاسْتثْناء، نكادُ نلمَسهُ ولا نعرِفُ كيف نسمِّيه.

(*) كلمة مقدمة في لقاء الشعر العربي والإسباني، صنعاء، 1990 جريدة **السفير الثقافي**، بيروت، 13 ديسمبر 1986

وفي غياب تعبير دقيقٍ نقول : كان على جبرَان أن ينتَظرَ الخمْسينيّات ليأخذ مشروعُ الحداثة الشعرية في تأسيس لحظةٍ شعْرية تكتسح الثَّوابت. وعلامة الاستثنائي التي كان يرصدها، منذ 1905، شرعتْ في مباشرةِ علنيَّتها في الخمسينيات.

لا نقصد من هذا التذكير اختزَالَ فعْل شعْرِ الحداثة في أساسيات الممارسة الجبرانية. فقراءَةُ العلاقة بين جبران وشعرِ الحدَاثة يتجنَّبُ تغْييبَ حالة شعرية لها نموذَجُها الشخصيُّ، بما هو متعدّدٌ ومتبدِّلٌ في آن. وها نحن نكَادُ نُشرِف على التسعينيّات وأمامنا تجربةٌ تعلمتْ لعبةَ إعادة بناء نصٍّ شعريٍّ عربيٍّ، يندمج في حداثة كونية، ولا يكف في الوقت ذاته عن ترْتيب أشجار النَّسب، ورجِّ الحدود، من غير أن يتخلّى عن ماء شهوة اللُّغة، وشبَقِ الإيقاع العُضْويِّ.

يتجلَّى شعرُ الحداثة العربية في صيغَة مُخْتَبَر. بهذه الصيغة تأسَّسَت الحداثةُ. لم يعد الشعر العربيُّ مستسْلِماً لنمطٍ أوليّ، أو للُغة مُشتركة، فالسياب أو أدونيس أو يوسف الخال أو خليل حاوى أو صلاح عبد الصبور أو البياتي أو محمود درويش أو سعدي يوسف، حتى نقتصر على أسماء تبدو لنا مالكةً لصلاحية ابتداء اللحظة وامتدادها، يُشكِّلُون جميعهُم ممارسات تتناغَم في السّفَر نحو الاستثنائيِّ، وكلُّ ممارسة تسافر حيث عتَمةُ الكتابة فرديةٌ، يُهيِّئُها بُطْلاَنُ الذاكرة، أي النمطيُّ والمشترك، كما كان عليه الأمْرُ في الشّعرِ التَّقْليديِّ.

ولا ريبَ أنَّ لهذا المختبر تجاوباته على مستوى الشّعْر الحديث، في جميع اللُّغات والبُلْدان التي عَبرت تَجربةَ الحَداثة. وتظلُّ الثورة الشعرية في أُرُوبا، والكتابة الشعرية العربية القديمة، مبعثاً لظهور تجْربَة المُخْتبَر في الكتابة الشعرية العربية الحديثة. لم يكن هذا سهلاً، وهو أيضاً غيرُ مُستَقر. فالعَلاَقَةُ بالشعر الأروبي، منذ إدْغَار الآنْ بُو وبُودْلير، أفضت إلى تقديس النموذَج الغربيِّ وتقديمه كمعيار لإعادة تصنيف السلالات الشعرية العربية القديمة، فضلاً عمّا اندفعت فيه نصوص، إن لم نقل ممارسات، من صوغ النصِّ في ضوء «حقيقة» النص الأروبي. ينضاف إلى ذلك أن حفْريات الصَّمْت، التي مارسها بعضُ

الشعراء، على الشعر والكتابة العربية القديمين، تحمّلتْ هي الأخرى تُهْمَة الخُروج على الإجْمَاع الشعريّ، أيْ علَى ما أراد التقليديُّون أن يجعَلُوا منه نموذجاً طاهراً بجَلال مُقَدَّسه ورُسُوخ نمطيَّته. وهكذا عانَى مُخْتَبَرُ الحداثة الشعرية العربية منْ ضُغُوط المهيْمن عربياً، تَحكُمُهُ شرائطُ سيادَة التقليد وخشيةُ المغامرة، كمُنْتج للمُفَاجئ والسِّريّ والمدْهش، كمُفْتَتِح للمُنَاقض والخارج على أعْرَاف قواعد لعبَة وظَفَهَا السائدُ في إنتاجِ الخَطَابة، وهي التي كانت قديماً قالبَ الكلام الشعري.

لم يكن ذلك هيِّناً، لأن الشِّعْر العربيُّ الحديثَ سليلُ تقاليدَ شعرية باذخة، ولا يُمكن مُقارَنَتُها (وبصُعُوبة) إلا بالأمبراطُوريات الشعرية الصينية والفارسية. وقد لا يقبل غيرُ العربيِّ بمثْلِ هذا القوْل، ما دامَ الشعرُ العربيُّ القديمُ، بمختَلف مُمَارساته في الشعر الجاهليِّ، أو العباسيِّ، أو الأندلسيِّ، أو الكتَابَة الصُّوفية، مجهولاً خارج العالم العربي، ولا مجازفةَ في اعتباره شبهَ مجْهُول داخل العالم العربي أيضاً. إن تقاليد على هذا النحو، ذات وشيجة لا محالة مع النص المقدّس، القرآن، تتمنَّعُ على محو سُلْطتهَا، بالنص وفي النص، أكانَت قوةُ المحْوِ قادمةَ من الشَّمَال أم منْ دَاخلَها. ولمْ يكُنْ بُدٌّ من الجهر بالمغَامَرَة، مغامرة إعادة ترتيبِ شجرة النَّسب، داخلَ الشعر العربيِّ القديم وخارجَه، الشعر الأروبي الحديث.

إنها حالة الصَّدمة المضاعَفَة. فَالمنْسيُّ والمكبوتُ والمحَرَّمُ في الممارسة النصيَّة العربية القديمة تُحاور الغريبَ والمجهُولَ في الممارسة النصيَّة الأرُوبية الحديثة، وهما معاً يدمِّران نموذجَ شعْرِ الخطابة، وينْزَعَان شيئاً فشيئاً نَحْوَ نهْشِ الغنائيَّة الرَّتيبة.

وطبيعيٌّ، بعْدَ هذا، أن يتضح برنامجٌ شعريٌّ جديدٌ هو السفر نحو الاستثنائي، يخترق اللغة ليسكُنَها. واللغة العربية تعْني، في شعر الحداثة، عبورَ اللغات، العربية وغيرِ العربية، قديمِها وحديثها، المدَوّن منها والمحكيّ، يتقصده الشاعر فيما هو يتقصد تبديل الرؤية إلى الوجُودِ والموجُودات، وتبديلَ الحساسية، بما يسكُنُنا ويحيطُ بنَا.

إن برنامجاً كهذا جَعل القصيدةَ مُنْقَادَةً نحو عتمة ليْلهَا، تعبُرُ اللغات كما تَعْبُرُ السُّلالات الشعرية، تَهْتَدي بالحفْر في سَراديب الإيقاعِ ثُمَّ الإيقاعِ، شريطةَ أن نَفْهَمَ الإيقَاعَ في مَعْنَاهُ العُضوي، حيثُ كلُّ عنصر يتَدخَّل لإيقاظ الوشْوَشَات المتخفية. والسَّفَر الوَحيدُ، في ليْلِ دَمٍ شَخْصِيٍّ، يَعْرِفُ بَيَاضُ الورقة وسوادُ الأدلة اللغوية كَيْفَ يتبادلان غوايَةَ بَعْضهمَا بعْضاً، حتى تُصْبِحَ القصيدة المفردةُ مأهولةً بالإيقاع العُضْوي للذين مَاتُوا والذين لَمْ يَمُوتُوا بَعدُ، مُخْتَرِقينَ نشيدَ صحراء يتحدَّر من بعيد، منْ هُناك، حيث كان الشعراءُ يَرْكَبُون راحِلَتَهُمْ ويمْضُون، في ليل القصيدة، نحو ابتهاج وجُوديٍّ لهُ نشوةُ الاستمتَاع بفضاء، فيه تتزوجُ النجومُ الحَصَى، والجسدُ بماء الغناء يحْيَا.

وليس الدمُ الشخصيُّ للشعر العربي الحديث غير هذا الجُرْح المحْمُول على الجسد شارةً. له الغيابُ، البعدُ، الحصارُ، وصرامةُ العنف اليومي، فردياً وجماعياً. هذا الدَّمُ المسكوتُ عنه هو المتكلّمُ وحْدَهُ في نص لا يُهَادنُ ولا يسْتسلمُ. أن يأتيَ من العراق أو فلسطين أو مصر أو سوريا أو البحرين أو المغرب أو لبنان فَهُوَ من فعْلِ السفَر يأتي. تنشَقُّ الكلماتُ على أخَواتها، ومتاهُ الكتابة مسارٌ مُخْتَارٌ. لا نهايةَ للنَّشيد ولا نهاية لتجاوُبات بذْخٍ شِعْرِيٍّ كتمَت العُصُورُ سرَّ نَحْته قطعةَ رنينُها يَمْحُو الأصُول.

شعْر وحيدٌ. تُلْقي به المقدساتُ القديمةُ والحديثةُ في ناحية مَّا من الجُنُون أو المدنَّس، لا فَرْقَ. على أرضه أو مكان آخرَ، لا فَرْقَ. تُنَسّقُ له قَوانينَ بلادَه ما يَليق بالزَّنْدَقَة، ومارتيلُ على أبواب أرُوبا ما يزالُ مطْرَقَةً. لذلك كان ويَكُونُ في سَفَره غازياً أفُقَ الاستْثنَائي : أنْ يُحلَّ الكونيَّ المتعددَ في رعْشَة القصيدة، في إيقاعٍ يَسْتدعِي الأصولَ لتَجَاوُبَاتِهَا، لانْشقَاقها ونُقْصانها.

تَعَــدُّدُ الـمـاضــي الـشِّعْــريِّ
ويُـتْــمُ الـقَـصِـيــدَةَ *

1 . تستَأثِرُ بنَا نهايةُ القرن العشرين. جماعياً نُحسُّ أوْ نُدْرِكُ أننا لسْنا أمام نهاية قرن بقدر ما نحن نعاين نهايةَ نموذجٍ عليه انبنَتْ فاعلياتٌ ثقافيةٌ واجتماعية، بكل تفرعاتها العلمية والسياسية والاقتصادية، وتجاوباتها الأدبية والفنية. في أوروبّا كان ميلادُ النموذجِ، ثم تسرّبَ إلى الأسْوار البعيدة والقريبة. كل ما كان ثابتاً ومطمئناً تحول إلى رحِمِ العَوَاصِفِ. والمستقرُّ السعيدُ تنفتح الآن مهاويه. بلا هَوَادَة.

لِكَامل النموذج ذاكرتُهُ وقراره. وهو، بالتالي، متورّطٌ في اختيار وضعية الزمن الذي ينشبك معه. الماضي والحاضر والمستقبل، لم تكن مجرد تقسيم للزمن أو مجرد صِيَغٍ لتصريف الأفعال أو وضْع مخططاتٍ وتطورات، ولكنها بالأحرى مَوْقَعَةٌ في الزمن، تعطي للحاضر والمستقبل امتياز محق الماضي كزمن ورؤية منافية للحداثة، بما هي تمجيد للتقدم والغائية والحقيقة. منذ الرومانسية إلى تجربة "الكتابة" في ستينيات وسبعينيات فرنسا الثقافية. أنساقٌ فلسفية وجمالية قوّضَتْ سلطةَ الماضي لإحْلال مقدس جديدٍ محلّه. إنه الحاضرُ والمستقبَلُ.

(*) كلمة مقدمة في لقاء الشعر العربي والفرنسي، صنعاء، 1989.
جريدة **القدس العربي**، لندن، 1 سبتمبر 1989.

ثم ها هي العَوَاصفُ تعثر على ورُودها ثانية في بذور المشاهد الثقافية، أكانت فلسفيةً أم فنيةً أم أدبيةً، لتترك السؤالَ مسكناً وحيداً لكل الباحثين عن الأجوبة الممكنة. هناكَ وهنَا. والشعرُ غيرُ محايد. بالسؤال يستطيع أن يستقصيَ حقَّ الاستمرار في مُعطى ثقافي معمّمٍ له الإعلامُ سيّدٌ. سؤالُ الشعر عن علاقته بالماضي، كما عن علاقته بالحاضر والمستقبل، تملُّكٌ مجدَّدٌ لاستحقاق الشعرِ وضعيتَهُ في زمن يبدو فيه الشعرُ بلا نَصير. من هنا يكون تأمُّلُنا في تصور الماضي مستعجَلاً، لأنه بالضبط تأملٌ في هذا الحاضر المتفتّتِ أو المستقبلِ الذي لا تفاجئنا سَديميتُه. ومن هيدجر نتعلمُ أساسَ السؤالِ حينَ يقولَ :

«لقد تعود الناسُ، منذ زمان بعيد، أن يصفوا السؤالَ عما هو شيءٌ من الأشياء بأنه سؤال عن ماهية الشيء. ولا ينبثق السؤالُ عن ماهية شيء، مَا، إلا عندما يصبحُ الشيءُ - الذي توضع ماهيتُه موضعَ التساؤل- غامضاً وملتبساً، إلا عندما تصبحُ العلاقةُ بين الإنسان وما هُو موضوع التساؤل وَاهنةً أو مزعْزعةً».

بهذه القولة ندرك أن السؤال أساسيٌّ، وأنه ضمانة البحث عن طريق مغايرة، رغم أننا لا نعرف عنها شيئاً.

2 . ما الماضي إذن؟ طرح السؤال معناهُ أن للسؤال تاريخَه. فنحْنُ لا نتساءل عن الماضي في الشعر خارجَ تاريخِ الشعر ذاته. منَ التّاريخ تكون للسؤال شرعيتُه. هناكَ يُنصت لمآزقه كما ينصت لالتباس وضعيته. وتاريخُ الشعر، الآن، يفيدنا أن الماضي ليْسَ واحداً، ولا العلاقةَ بالماضي واحدةً.

هذه العتبة الأُولى لغزْو الخُطاطات الجاهزة، أي للعقْد الشعريِّ، ضروريةٌ بالنسبة لي، كعربيٍّ، وكشاعر قادم من السُّلالات الشعرية العريضة في مكان شعري عادةً ما يسمى شرقاً، في الخطاب غير الجغرافي. إنه بالأحرى مكانٌ شعري قديم، يبلغ عمرُه عشرينَ قرناً. وهو، بذلك، يتجاوبُ مع الأمكنة الشعرية القديمة في الصين والهند وإيران واليونان على الأقل. يوماً بعد يوم يعترضُنا هذا الماضي الشعريُّ كلما كان هناك اختلالٌ في صداقتنا للحاضر والمستقبل. ولأن هذا الاختلال يكاد يكون مستديماً، فإن تتبُّع الطرق المؤدية إلى

الماضي يصبح انشغالاً مستمراً. كل شيء يحثُنا على ذلك، وضعيةُ الشاعر وكتابته، حياته وموتُه. والتفاصيلُ التي يتسعُ لها المشهد تبدأ مع شَاي الصَبَاح ولا تنتهي عند لحظة معلُومة من دوْرة النّهَار واللّيْل.

3 . تعدد الماضي هو ما تدلنا عليه تجاربُ الشعوب والحضارات. قديماً وحديثاً. والتعدد ينْبَثقُ عن مواقفنَا من الماضي كذلك. لكلٍّ منا ماضيه، كما لكل منا مدينتُه، وذاكرتُه. حتى الولايات المتحدة الأمريكية التي تأسست على نبذ الماضي كانت وما تزال تبحثُ عن ماضٍ مَا، في بقَايَا جدَار أو خُرَافة. والسرياليةُ، التي عنَّفتْ بالذاكرة مقابلَ رفع كلِّ رقابة عن اللاّوَعْي، كانت تتقدّمُ بماضيها الشخصيِّ كحجّة على انفتاح تاريخها. التكعيبيةُ، والتجريديةُ، في الفن التشكيلي، اختارتَا معاً ماضيهما، لا من داخل أوربا، بل من إفريقيا والشرق الأقصى أيضاً.

4 . الماضي المتعدد يظل على الدوام حيّاً، عصيّاً على الاختزال، وبالتالي على التملُّك الأحادي. لا سبيلَ لاعْتقال تعدُّد الماضي في خزَانَة حديدية، لأنه، بدءاً، ليس كتلةً جامدةً، أو شيئاً معدوداً ومَقيساً. جزئياتُه تزويع المسارات المفتوحةَ. هو الحيويةُ ذاتُها التي انحفرتْ على جسدنا. فورانٌ يهدد الأسْوَارَ والحدودَ المفهوميةَ التي تجد في البُرودة اطمئنَانَها. دورانٌ معمَّمٌ يفْتكُ بالمسافات الخضوعة. يمضي ليعودَ ولا يعودُ ليمْضي. في متاهه يتحدّد كَلاَنِهَائِيٍّ. وإذا كان اعتقال تعدد الماضي مستحيلاً، فإن التنَصُّلَ منه يظلُّ مستحيلاً هو الآخر. الأمواتُ على لساننا يتكلمون، ورقصاتُنا موْشومة بدبيب أعْضَاء الجسَد القديم.

5 . «هَلْ غادَر الشّعراءُ من مُتَرَدّمِ»، هكذا ابتدأ الشاعر العربي الجاهلي، عنترةُ، معلقتَه الشهيرة. إنها ألمُ البحث عن سلطة بداية القصيدة. سلطة ينفرد بها دون غيْره من الشعراء السابقين عليه. ألمُ استحالة مغادرة الماضي كاسترسال لكلِّ حاضرٍ ومُستقبل . إن الحاضر والمستقبلَ، المنفصلين عن الماضي، لا يتحققان إلا بمُسَاءَلة الماضي، بنفْيه وإثْباته في آن. رجّةٌ هتُوكةٌ ينْسَى بها الماضي أنه ماضٍ ليتذكره منْ رُكْن مغايَر.

ويأتي الشاعر أبو نواس، في القرن التاسع الميلادي، ليطرح علاقته الشخصية بالماضي الشعري. قصائده بهذا الخصُوص عديدة، منْ بينها التي لهَا هذا الاستهْلاَل :

قُلْ لِمَنْ يَبْكِي علَى رسْمٍ دَرَسْ وَاقفاً مَا ضرَّ لوْ كَانَ جَلَسْ

نفيٌ للإثبات إذن. سعيٌ نحو تملك سلطة هي بدايةُ كلِّ خطاب شخصيٍّ، بإمضاء ذات كاتبة تاريخية يستحيل محوُها بكتابَاتِ غيْرها. بالاختلاف تنتمي للسابقين، وبالعصيان تستحقُّ الطَّاعة.

6. هذان النَموذجان الشعريان القديمان، من الثقافة العربية، أتيْتُ بهمَا لصلاحيتهما لا لتمْثيليتهمَا. وموقفُنا الآن في نهاية القرن العشرين يتأملُهما بالنسكية الفائقة.

لا شكَّ أن انْقلاَبَ علاقة الإنْسان الحديث معَ ماضيه تجسْدَنتْ في صيَغ عديدة، لَهَا انشقاقاتُها. مع الرومانسية الأروبية، وخاصة في ألمانيا، سيكونُ للإنشقاق مكانُه. انقلابٌ لم يقوِّضْ كلَّ علاقة مع الماضي بقدر ما نقَلَ الماضي من واحديّته إلى تعدُّديَّته. وهو ما سمح لهُلدرلِين، مثلاً، بالعودة إلى ماضٍ مُغَايِر للماضِي الذي كان الكلاسيكيون الفرنسيُّون يقدمونَه كمعْيَار لكلِّ شاعريّة.

ورامبُو، هذه الحُمَّى التي رسّخت للسُّمِّ جلالَهُ في النص، أعْلَنَ عن ماض آخر لحداثة لا يتنازل عنها. ماضٍ وثنيٌّ وإشراقيٌّ لم تستَسغْهُ قواعد الخطاب العقلاني. من هناك، من تلك النار المَنسيّة في خطابات غير أروبية، اختطفَ رامبُو كلمتَه لتختارَ اليُتْم كعلاقة وَحيدَة ومُمكنَة. أما مَلاَرْمي فإن قتله البيتَ الشعريَّ للأب ڤيكْتُور هُوجُو لم يتِمَّ من خارجِ ماضٍ يُعارضُ هذا الأبَ القاسيَّ. وما يَزال الشعرُ الفرنسيُّ إلى الآن خضوعاً لهندسة القصيدة الملارْمية. في جهات أخرى من أروبا تزعزعت العلاقة مع واحدية الماضي. في إيطاليا، كَمَا في رُوسيا وإسْبَانْيَا. ولكن الشعرَ الإنجليزي، في القرن العشرين، ومن خلل إليُوت أساساً، سيعرف اطمئناناً للعلاقة مع واحديَة الماضِيّ، بل إن تقديسَ الماضي الواحد

كانَ من ثَوابت الجماليةِ الشعرية لديْه، مع ذلك فإن البحث عن ماض غير إنجليزي كان انشغالاً مقدماً علَى غيره، وبهذا كان لقاء إلْيُوت مع الشاعرين بُودْلير ولاَفُورْج.

والحالة النادرة في شعر القرن العشرين هي التي نحتَها إزْرَا بَّاونْد، الذي انتقل من نهائية الماضِي إلى لأنهائيته. في الشعر الصّيني انخطف بّاونْد بهذا الماضي المتحرِّر من ضُغوطات النموذجِ الأروبي، وبه كان اللقاءُ مع الشّعر اليوناني والرُّوماني خَصيباً. ولا أعرف شاعراً غير ازْرَابَاونْدْ استطاع، في القرن العشرين، أن يرحل إلى حيث النهايةُ هي اللاَّنهايةُ ذاتُها في رَجٍّ شجرةِ النّسب الشعريِّ وإعادة ترتيبها في نصٍّ لا نهائيٍّ.

7. للعالم العربي وضعيةٌ يأتلف ويختلفُ فيها عن السُّلالات الشعرية القديمة في الشرق الأقصى والأوْسَط. أبْتعدُ عن المقارنات لأركّز على وضْعيةٍ مُعطاة، لعلَّ مسالكَها تَبين.

إن الشاعر العربي الحديث، منذ الرومانسية إلَى الآن، اصطدمَ بهيْمنةِ الماضي الواحد. فالخطاب التقليدي، شعرياً ونظرياً، كان يُحصي الماضي ضمن ملكياته الخاصة. بقراءته السّطْريّة كان يقلّص الماضي الشعري إلى نموذَجه المكتوب. هذا هو الماضي. قواعدُ لا تَزيد ولا تنقُص. والانتماءُ خُضوعٌ. إضافةً إلَى ذلك، كان الشعرُ الأروبيّ قد تحول، دفعةً واحدةً، إلى نموذج مقدَّسٍ لدى الشاعر الذي يريدُ إعادةَ بناء علاقته الحرّة مع الحاضر والمستقبَل. جدارَان مُتوازيّان. ماضٍ ممنوعٌ على الحديثين وحاضرٌ أروبي هو نهايةُ الحرية ونهايةُ معْيار الحداثة والقدامَة.

جاء جبران، ثم أدونيس لاحقاً، لينقُلاَ الماضي من واحديته إلى تعدُّديّته. ومن إرْهابه إلى حُريّته. تنظيراتُ أدونيس كانتْ أشملَ لأنها كانت تتوجّهُ مباشرةً نحو بنيةَ الثقافة العربية والقراءات التقليدية لهَا. لم ينْجُ أدونيس من الرؤية إلى الشعر الأروبي الحديث كنموذج. من هنا قرأ أبا نواس في ضوء بودلير وأبا تمام في ضوء ملارْمي والنفّري في ضوء السُّريالية وسَانْ جُونْ بيرس والكتابة. لم ينجُ أيضاً من القول بالغائيةِ والحقيقةِ،

وهو يدعو للتجاوُز والتخطّي. كل هذا يبدو الآن هيناً، لأن الأهم من ذلك هو نَقْلُ الماضي من واحديته إلى تعدُّديته. فعْلٌ كهذا له تبِعَاتُ الاغتراب في بنية تُوَحّدُ القديمَ ولا ترى إليه خارج المقدّس.

اشتغل أدونيس، مع كوكبة من الشّعراء في مجلة **شعر**، التي كانت تُريد للشعر العربي أن يغادرَ التقليدَ ليعيش زمنَه بلُغة مغايرة، ورؤية مغايرة، وحساسية مغايرة. بدرُ شاكر السّياب، يوسفُ الخال، أنسي الحاج، من بين أهمّ أعضاء هذه العصابة التي أعلنتْ عصْيَانَها وعادَتْ في الخروج على الرأي العَامّ الشعْري، تنظيراً وكتابةً. وعندما نعود، الآن، إلى المجلة والنصوص الشعرية، نلتقي بانتماء لماضٍ آخر مكبوت أو مسكوت عنه، لدى التقليديين. إنه انتماءُ المساءَلة. مساءلة الماضي وإبرازُ تعدديته. في الممارسات النصيّة كما في التّنْظيرات. وهذا الانتماء الحرّ القائم على التعدُّد ما يزال مرفُوضاً، بعد أن تحوّل الماضي الشعريُّ إلى قوالب جامدة وآراء مختزلة، لا يضبَطُها زمَانٌ ولا مكان. ومع التقليد المنتصر في السنوات الأخيرة يختفي التعددُ وتقلّ حماسَةُ المغامرة.

8 . أقتربُ أكثرَ لأعينَ الحالةَ في المَغْرب.

ذكرتُ من قبْلُ أني قادمٌ من مكان الشعر العربيّ. هذا يتوافَقُ مع كوني قادماً من المغرب. عدم التناقضُ يحْجُب لَوَنْيات أساسيةً، وبدونها نَضيعُ وتنخرق جهة أخرى للغزْو.

هيْمَنَ على الشعر المغربي نموذجٌ بعيدٌ عن الشعر. ذلك قديمُ وحديثُ في آن. الشعر المغربيُّ، بهذا المعنى، تقليديٌّ إجمالاً، لأنه يخْشى الافتتان الذي يزوبع القواعدَ القبلية.

بعْدَ سنواتي الأولى من الكتابة أخذتُ أعودُ، شيئاً فشيئاً، إلى الماضي الشعري في المغرب والأندلس، في الوقت ذاته الذي كنتُ أعود فيه إلى الماضي الشعري العربي والإنساني. هناك كانَ لي ميثاقٌ مع الماضي المتعدّد.

و كنتُ كلما حاكمْتُ ماضياً معلوماً بماضٍ منسيٌّ أو مُلْغى، طافت حولِي الأسوارُ ونُصّبت المقصلة. التقليديُّونَ وغيرُهُم يختارون من الحُجج ما يشاؤون. وجميعُهم يتضامنون

في تحريم العودة إلى الماضي المتعدّد. فالماضي، برأيهم، واحدٌ أوْ لا يكون. هكذا فإن الشعر، الذي من حقه أن يختار ماضيَه، واجهَ تحريمَ الاختيار. التقليديُّون يعتبرون الماضي ملكيّتهُم، والمعارضُون ينفُون عن الماضي أن يكون متعدّداً، فهو بتعدده مُناف للتقدم. بعُنْف تنغلقُ الدائرةُ، ولا نقدِرُ، بعدُ، أن نكتُب بغيْرِ اليد المقطوعة لابن مُقْلة، الخطّاطِ العربيِّ، شهيدِ القرن العاشر الميلادي.

9 . العلاقةُ مع الماضي تصطدم، في الشعر وغيره، بمفهومَي الأصل والأساس. إن نيتْشَه، وبعْده هيدْجَر، هُمَا اللّذَان وضعَا فكراً يقومُ على هدم هذين المفهومين، ومن ثمَّ قوّضَا مفاهيمَ التحوُّل والتغيير والتجاوُز والتّطور، لأنها ترسّخ فكرة التقدم فيما هي ترسّخ فكرتي الغائية والحقيقة، ما دامت هذه المفاهيمُ المقوَّضَة ترى إلى الحاضر في الماضي أو منفصلاً عنه كلية.

لا أصلَ ولا أساسَ. مجردُ وهْم. وحيويةُ العلاقة معَ الماضي تتحقّقُ من خلل الإبدال الذي يتضمّن الماضي والحاضرَ والمستقبل، ككلٍّ يُعاد تشكّلُه منْ كتابَةٍ لأخرى، حيث لا يكون الانتقالُ قطيعةً مع الماضي ولا إقامةً شقيةً في الحاضر، بل إعادة إنتاج. لا نهائيةُ ماضِي الكتابة وحاضرِها ومستقبلِهَا من خلل تجْرِبَة الذات الكاتبة واختراقها هي وتاريخُها للُغَة.

10 . العلاقةُ مع الماضي الشعري ليستْ عوْدةَ هذا الماضي صافياً للشعر، ولا عودةَ الشعر صافياً للماضي. العلاقةُ مع الماضي الشعري محوٌ لاينْتَهي. في المحو، هذا الفعل المتسائل التائه، يكون اليتمُ مبتدأ كل انتسَاب. الشعر يمْحُو ولا يتذكَّر، والذاكرةُ، كما عبَّرَ لِي بُورْخيس عنْ ذلك، وظيفتُها النسيان.

قديماً تحدث أبو نواس عن أنّه استأذنَ استاذَه في كتابة الشعر فأمَرهُ الأستاذُ، في البدء، بحفْظ ألْف قطْعَة شعريَّة، ثم بعد أن حفظها أمَرهُ الأستاذُ ثانيةً بنسانيهَا، وعندها أذن له بالكتابَة. هذه الروايَةُ القديمَةُ تثيرُ العلاقة مع الماضِي كمحْوٍ ونِسْيَان، وتُضِيءُ النصَّ الشعريَّ كيُتْمٍ لاَ نِهَائيّ.

والشعرُ، كمكان للمحو والنسيان واليتم، هو ما يُنْقذُني من الخطّاب الإعْلاَميِّ، وينقذني أيضاً من حُرّاسِ التقليد. إنه شعرٌ يكْتَفي بصرْخته الكتُومة أمام الموت. همُّه أن يُقيم في هذا المكَان، لأنه الانتماءُ الأقصى للأزمنة كلِّها، ولقليلِ الضوءِ المتهجّج في جهةٍ مَا منَ القصيدةِ، أعْني: منَ الحياةِ والموْت.

مُغامَــرةُ الدَّلاليَّـــة
فــي الـشّعـرِ العـربيِّ الـحـدِيـث *

1 ـ منذُ قرن، أو يزيد قليلاً، أخذ الشعرُ العربيُّ في رصد حداثته الجديدة، بعد أن كانت حداثتُهُ القديمة تحققتْ في القرن التاسع بالعراق والقرن العاشر بالأندلس. في هذه المدة الوجيزة سعى الشعرُ العربي لاختزال ستة قُرون من تاريخ حداثة الشعر الأروبي، التي كانت ضربَةُ نَرْدِ دانتي سلطةَ بدايتها. ووضعيةُ الشعر العربي الحديث لا تختلف، في هذا، عن مغامرة التحديث الشعري في الأمبراطوريات الشعرية القديمة في الشرق، كالصين واليابان والهند وإيران. فعل مُعَمَّمٌ بين الحضارات الشرقية القديمة، يتقاربُ في الزمن وأسئلتهُ، رغم أن كُـلَّ واحدةٍ منها لم يطّلِعْ، بالضرورة، على مسار التحديث الشعري لدى غيره.

2 ـ نعتذر للمقارنات عما تتطلّبه من تفاصيل. هناك مغامرة الدلالية في الشعر العربي الحديث التي تجذبُنَا لجهة التأمل، أي لما «فيه اعتبار» حسب هيدجر. إنه حالة هذه المغامرة، بانفجاراتهَا التي لا تتنكّر للتمزُّقات، بالجغرافيات الذاهبة والقادمة، بالاستمرار الذي سبق لهرَقْليط أن اختبر لُعْبَتَهُ في الماء، وبالتقاطعات الخفيّة والعلنيّة مع زمَنِ المجتمع العربي، الذي تخلّى عنهُ إلاَهُه، ومعارف تنتظم فيها الرؤيةُ إلى الإنسان والكون. قد تتبدّى لنا هذه الحالةُ في صيغة دمية رُوسيّةٍ، كل عنصر منها يُخفي عنصراً آخر. ولكن الاقترابَ

(*) قدم في لقاء الشعر العربي والإسباني، المنعقد بصنعاء بين 10 و17 يوليوز 1990.

منها لن يكون على هذا النحو، لأن الشعر حيويٌّ، لا يخضع بهاؤه لعَدٌ أو قيَاسٍ. وماؤُه، الذي استلذ به العرب القدماء، لا تضبطه التصنيفات الكسُولَة.

3 . يعجز مصطلح " الشكل " عن استيعاب مغامرة بناء الخطاب، أكان شعرياً أم غير شعريٍ. هذا المصطلح المثبتُ في ثنائيات الميتافيزقَا الأرسطية، مجهولٌ في الوعْي الشعْريِ، لدى عرب الجاهلية، ولنا أن نتخلى عنه، نحن أيضاً، في زمَنِنَا. فالشعر خطابٌ قبل أن يكون لغة، في الإيقاع الطافح (كالماء) من مناطق الذات السّراديبية ينتشي بشطح جسد لا يعْرفُ لماذا يكتُبُ ولا منْ أيْن تأتيه الكتَابة. يدهُ الثالثة وحدَهَا تكتبُ من غيْرِ أنْ يراهَا. مباركة بأمرها السابق على الشيطاني والإلهي معاً.

لذلك فإن مصاحبةَ الدلالية، حيثُ الدوال تسلك المدارات الكتُومةَ لبناء الخطاب، تتقـدم كفـرضية لها تجاوبُها مع الفعل الشعـري. بالدلالية نتـخلّى عـن "الشكـل" و"المضمون"، عن "اللفظ" و "المعنى"، لأن الذات الكاتبة، وهي تخترق اللغة بأقصى عُنْفُوَانهَا، تنتخب المسارات التي تحتجب عنَّا أسرارُها. هناك، فقط، نبغث، شاعراً جاهلياً أو عباسياً أو أندلسياً أو معاصراً، لا فرق. هذا مكان تورُّط الذاتيات في كتابتها. مكانٌ وثنيٌّ تتفسح فيه الثنائية، له تجربة ماء الخطاب مترقرقاً عبر تاريخانية موشومٍ بها. في هذه النقطة يمكن للجاحظ أن يُنصت لتينْيَانُوف، ويمكن لبنْفنيسْتْ أن يستعذب الجُرجاني. أما التعارضات المباعدة بينهم فلها ذاكرة تُوَالي اشتغالها.

4 . من خلل هذه العتبةِ النظرية نقترح على الشعر العربي الحديث استضَافَتَنَا، منقادين ببيْتين شهيرَيْن لشاعر عربي قديم جاء فيهما :

أمرُّ على الدِّيار، ديار ليْلَى، أقبِّـل ذا الجـدارَ وذَا الجـدارَا
وما حبُّ الدِّيار شغلْنَ قلبي، ولكنْ حبُّ من سكَن الدِّيَارَا

بينَ الغزْو والقُبْلَة يتَحدَّدُ المصير. بالقُبْلة يغزو الحبيبُ حبيبَتَهُ. إليه تستَسلمُ في شهوة الماء ولذَاذَته. ويكون الحَبيبُ كتيبةً هو الجنديُّ الوحيدُ فيها. إن القبلة لا تقتُل. هي تهَبُ لك الجسدَ متَّقداً وخالصاً. عندها تصبح الاستضافة سفراً في سفر.

5 . في مصر القرن التاسع عشر، أعلن شعراءُ عن ضرورة تحديث القصيدة العربية. مصرُ، الآخذة بمشروع تحديث المجتمع والدولة، هي نفسها التي وضعتْ نموذجَ التحديث الشعري. ومنذ البدء كانت المفارقة. فحداثةُ الشعرِ لازمَها التقليد. وهو، بهذا المعنى، الرؤيةُ إلى الشعر في ضوء متعاليات اللغة والتاريخ والمجتمع. وبهذا كان الشعرُ يَختَارُ ذاكرةً شعرية بها يُعيدُ ترتيبَ شجرة النَّسَب. فالشعر، هنا، قولٌ جاهز في الدواوين القديمة، ووظيفةُ الشاعر هي نَقْلُ الشعر من المعلوم إلى المعْلُوم، حيث مقدمةُ القصائد والمعجمُ والأوزانُ والقوافي والتركيبُ والصورُ تفرِضُ إبْعَادَ ذات الشاعر وإحضارَ نموذجٍ بجاهزيّته يكون ضامناً لتقدم الشعر والمجتمع. وهذا التقدمُ المنجزُ في الماضي هو ما يلغي قدامةَ القديم. لذلك فإن القصيدة التقليدية ليست هي القديمة مهْمَا كانت الذاكرة مستبدّة، لأن الزمن مكتوبٌ على جَسَدها. كلُّ القديم يتماهى في القصيدة التقليدية، ولكنَ القديم يتخلَّصُ من التَّمَاهي، لا لأن القديم ينطلقُ من شعرية النسيان والتقليدي من شعرية الذاكرة، بل لأنَّ التقليد اختزالُ تعددية القديم في واحدية مفهوميّة، بها كبت ما يُلْغي مشْرُوعَه، ولأن الزمن يحْفرُ إمضاءَه على المكتوب في غفلة عن الشاعر.

إن التقليد، عندما توهّمَ أن الذاكرةَ وواحديةَ القديم هُمَا وحدَهُمَا ضمانُ تحديث الشعر العربي وتقدمه، افتقدَ ما يبررُهُ كشعر. فما اعتبره جاهزاً في القديم لم يكن كذلك، وما صَنَّفَهُ ضمْنَ خانة الواحد لم يكن كذلك هو الآخر. للقديم تعارضاتهُ التي لا يستطيع الجسدُ الـمُلتَئِمُ أن يُحسَّ بها. وحيويتّه مترسخةٌ في حريته.

بالعودة إلى القديم، كمعلوم وجاهز وواحد، تمَّ إلغاءُ التجربة، وبالتالي إلغاءُ الذات في كتابتها. لقد أعطت الذاكرةُ للارتجال مجداً منسياً، وللوضوح مركزيته في بناء الخطاب.

وهما معاً حوّلا الشعر إلى تمارين إنشادية بها تصبح العودة إلى القديم، كما الاستجابة للزمن المعيش، فعلاً معطُوباً. مغامرةُ الشعر العربي القديم كُلُّهَا عُطِّلت. فبناءُ دلالية الخطاب في القصيدة التقليدية لم يستَشْعِر حاجة المخاطرة، مادام يفتقد حرية الذات في كتابتها. تحولت العودة إلى القديم، مع التقليدية، إلى سجن، بَدَلَ أن تكون مُفْتَتِحَ حريةٍ محلُومٍ بها. حتى شوقي، الذي هاجر إلى إسبانيا وأقام بها من 1915 إلى 1919، اعتقد أن مجردَ تذكُّرِ الموشحات الأندلسية في شعره كافٍ لكتابة قصيدة تُضَاهِي رقْصَةَ المُوشَّح. كل هذا ترك الشعر التقليدي جافاً لا ماء فيه. شعرٌ يستعصي عليه زمنُه، كما تستعصي عليه حريتُه.

في 1902 كتب خليل مطران قصيدة بعنوان «**المساء**» يقترح فيها نموذجاً آخر لبنَاءِ الدلالية. وفي 1905 أصدر جبران خليل جبران في نيويورك، نصه عن «**الموسيقى**» وهو نص يدمّر أساسيات الخطاب الشعري التقليدي. هذان الشاعران اللبنانيان، أقام أولهما في مصر، وثانيهما في أميريكا. إن مغادرتهما للبنان، وقوة انفتاحهما على ثقافة تختلف عن الثقافة التقليدية، والانغمار في بناء دلالية تستنفرُ العشْقَ والمُتَخَيَّل، كلّها أَلَّفَتْ بينهما، رغم التباعدات المُشْبعَة بها نصُوصُهمَا.

مع هذين الشاعرين بدأت المغامرة الرومانسية عبر عموم العالم العربي. شيئاً فشيئاً وسَّعت المُريدين وواجهت المعارضين. وفي الخطاب ذاته تمّت المواجهات. فالخطاب الرومانسي العربي تبنَّى القلق وجعل منه رَحِمَ الكتابة. ومعه توقف الشعر القديمُ عن أن يكون واحداً أو جاهزاً. هناك أولاً هذه التراكيبُ اللغوية التي لا تعبأ بالممنُوع، وَهذا البناءُ المقطعي الذي عثر في عروض الموشحات الأندلسية على حجة اختياره من الغَرب. ثمّ هناك هذا السريانُ للذات في كتابتها، حيث المعجمُ والتراكيبُ تسْعَى لاستنطاقِ ما تُؤَجِّجُ به أعضاءَ الكلمات، وتخترق به الحدودَ بين الشعر والنثر. بالاستعارة اهتَدى، وفيها أخلص للحلم والخيال. لم يعد وضوحُ العقلانية هو المعيِّن لبناء دلالية الخطاب، بل اندفاقُ الجنُون أو اجتلاب الكآبة. لا مُقدّسَ في هذه المغامرة، لغةً ورؤيةً وقيماً ومعايير. عصْفٌ بكامله يطوح

بالقناعات. يتهيأ النثرُ للشعر والتجربةُ للتصوف. إن وجوبَ تفاعلِ الشعر مع الحياة هو ما جعل بناءَ الدلالية ينسُخ أسبقيةَ المعنى في الخطاب، ويكشف عن أزمة البيت في الآن ذاته. فكيف ننسى إبدال شجرة النسبِ الشعريِّ وانفجارَ الحالات بلاَ هَوَادَة؟

مع نهاية الأربعينيات بدتْ مآزقُ نموذج الرومانسية العربيّة. كان ذلك في العراق، حين انقاد شعراءُ شُبّانٌ آنذاك للبحث عن بيت شعري حُرّ. والبيت، في اللغة العربية، يعني المسكن. بين رفض البيت الشعري التقليدي، بتفاعيله ذات العدد الموحد في سائر أبيات القصيدة أو بعضها، والبحث عن بيت يتعدد تشكيله، وزناً وقافيةً وتركيباً، كان الشعر يثبت حريتَه، وخروجَه على البيت ـ الأب. هكذا نشأت حركة شعرية جديدةٌ لها صفةُ الشعر المعاصر. وحداثة هذا الشعر تتوحّدُ في المختبر. تنوعت الاختياراتُ القادمة من ذاتيات متباينة ومن ثقافات شعرية عالمية، لها أساسياتُها في إدغار الآن بُو وبوْدلير ووالْت ويتْمان، كمَا تَنْصَهِرُ في التجارب الشعرية الأروبية والأميريكية للقرن العشرين.

تنتزعُ القصيدة المعاصرة بناءَ دلاليتها من الضديّة. إنها نفي المعلُوم، والرحيلُ من المجهول إلى المجهول. الورقةُ المتعددة تحل محل الورقة الواحدة. يتخلى البيتُ عن التساوي. والتفاعيل، كالقوافي، تفْرَحُ بالانعطافات المفاجئة. ثورةً عروضيةً بدأ الشعر المعاصر، ثم امتدت إبدالات الدلالية. هكذا تسرب إيقاع تتمازج وتتفاعل فيه عناصرُ نصية تَنْحتُها بلاغاتُ باحثة عن خطاب لهُ جَمْرَةُ الحياة، حيث تتبدل الرؤية إلى الوجود والمَوجودات. ينشبك وصفُ الأشياء بحُمّى الباطن. عين ثالثة تسحب اليد الثالثة إلى مُسْتَقَرِّها. بالأسطور اليونانية ثم بالأساطير العربية تهتدي. عنقاءُ لمطارديها مهالكُ السّفَرِ، والإقامةُ على حدود الخطر هو موقعها الوحيد.

بناءُ الدلالية في القصيدة المعاصرة متعدِّدٌ، ولكنه في الوقت نفسه مُعبأ بمفاهيم حداثة الشعر العربي. فمحْوَرُ التقدم، الذي انضافت إليه مُسْتَلْزَمَاتُ النبوة والحقيقة والتخييل، له تأويله الجديد. تعدّد الذاتيات والثقافاتِ لم ينفصل عن تأويل مغايرِ لمفاهيم الحداثة. وفي

نسيج الخطاب كانت التجاوباتُ تهدّد غيرها. نفيُ معيارِ البناء هو المؤشر. لذلك كان التصدُّعُ مآلَ الذاكرةِ، والمآزقُ النظرية تهْدِمُ التصنيفات.

6 . كان الجاحظُ، في القرن التاسع الميلادي، يرى أن «فَضيلةَ الشِّعْرِ مقصورةٌ علَى العرَب، وعلى مَنْ تكَلَّمَ بلسان العَرَب». موقف كهذا خصّتْ به نفسَها حضاراتٌ قديمةٌ وحديثة على السواء. وهو، على كلٍّ حال، لم يمنع الشعر العربي القديم منَ التفاعل مع شعر حضارات أخرى، رغم أنه لم يَجِدْ فائدةً في نقل المسرح اليوناني إلى العربية ولا في كتابة مسرحيات. لا أسف على ذلك، فالعرب القدماء كانوا مُحقِّين في عدم احتفالهم بالشعر المسرحي اليوناني، لأن الشعر العربي غنائي. ونحن نعلم أن اليونان همَّشُوا، هم الآخرون، الشعرَ الغنائي.

التقى الشعر العربي بقوة، في العصر الحديث، ومنذ الرومانسية العربية، مع الشعر الأروبي. لقد فطن الشعراء العرب إلى أن التوجه نحو الآخر يفترض القَبُول بالموت الذي هو المسْلكُ الوحيدُ للحياة. وفي تبني نموذج القصيدة الرومانسية الأروبية، كانوا يعودون إلى ذاتهم الشعرية. فالشعر الرومانسي الأروبي غنائي، يستمد تجربته من الموشحَات والشعر العربي الجاهلي، إضافة إلى الشعر الفارسي. وقد ربط وُودْزُوْرتْ بين الشعر والغنائية، بل إن سْتيوْرات مِيلْ تنكّر لكل شعر ملْحَمي، وهذا ما يدعمه شعراءُ بينًا وكلٌّ من أدغار ألآن بُو وبُودْلير إلى درجة أن أصبح كلُّ شعْرٍ غيرِ غنائيٍّ معرَّضاً للإدانة.

إن الجنس الأدبي، كما علمنا ميخائيلَ باختين، «يحيا في الحاضر، ولكنه يتذكر ماضيه وبداياته»، وبالتالي فإنه «كُلَّما سمَا وأصبحَ مُركّباً كلما أصبح يتذكر جيداً ماضيه». على هذا النحو كان التقاءُ الرومانسية العربية بالغنائية الأروبية عودةً تذكريةً لماضيها، خاصة الموشحات والشعر الصوفي، أي أنها عادتْ لمنْسيٍّ ومكبُوت الشعر التقليدي، لتُفيدَ منْهُ في بناء دلالية خطابها.

ويعترف أدونيس، مع الشعر المعاصر، أن اطلاعه على الشعر الفرنسي الحديث هو ما قادهُ إلى اكتشاف الشعر العربي القديم، من أبي نواس إلى أبي تمام والنفّري وابن عربي. إلا أن غنائية الشعر المعاصر تختلف عن غنائية الشعر الرومانسي. من حيث مفهوم الشعر ووظيفته. لذلك فإن بناء الدلالية، في الشعر المعاصر، قائمةٌ على الصورَة المركَّبة، والإيحاء، والرؤيا، بقدر ما هي منفتحة على إيقاع ذات ضدية، اعتمدتِ التوجيهات السريالية أو توجيهات النزعة الصُّوَرية لدَى إليوت، مع إنصات للبناء الشعري في روسيا وإسبانيا وأمريكا اللاتينية. أو الاحتماء، لاحقاً بفسحة الكتابة، كتجربة لها مفاجآتُها وصواعقُها.

7. لهذا التداخل النصي، الذي هو عنصر من عناصر بناء الدلالية، مهَاوِيه، في شرائط وسياق التقاء الثقافة العربية بالثقافة الأروبية الحديثة. فهو من ناحية، أعطى للشعر الأروبي وضعيةَ المقدّس، لأنه أصبح مصدر الأمْرِ والمعيار؛ ولكنه من ناحية ثانية ترك التقليد سيّداً. هكذا أصبح بناءُ الدلالية في الخطاب الشعري العربي الحديث مرْكزاً للصراعات النظرية والعقائدية. قصيدةٌ واحدةٌ تكفي، أحياناً، لتفجير القضايا البسيطة والمعقدة في آن. قضايا الذات والآخر، بتفريعاتها المعرفية والاجتماعية والحضارية. ولم يكن بُدٌّ، في شرائط سيادة التقليد، من انتصار الهُوية العمْياء والاختلاف الوحْشيّ.

الشعرُ أبْعَدُ منَ الشعر. هذا ما تبيّنَهُ الجميع. مسألةُ اللغة واختراق الذات الكاتبة لها، تحولت إلى محور جدَالي موسع، تطعّمُه الإيديولوجية والسياسة. فاللغة العربية محكُومَةٌ بالمقدس، القرآن، أمّا الذات الكاتبة فتعيش زمناً له صورة الشّبح. فكيف يتواجَهُ المقدس والشبح؟ الصدمةُ وحدها كانت النتيجةَ، صدمةُ الشاعر والقارئ معاً، صدمةُ الحصار للشاعر والغموضِ للقارئ. صدمةُ الاحتماء بالقديم والخروج عليه. صدمةٌ زلزاليةٌ يجسْدنُها الفعل الشعري ذاته، حيث رفْض الثواتب أو انتخاب النموذج الأروبي مفضيان معاً إلى تمزق يستعصي اختزالُه. وشجرة النسب الشعري، التي أصبح شعرُ الحداثة، منذ الرومانسية

العربية، يعيد ترتيبها، تخلتْ عن أن تكون شرقيةً أو غربية، لأنهما معاً مقوِّضان للتقليد ومُستبسِلاَن في تفكيك الغنائية الجافة. بهذا كان التداخل النصيُّ عبوراً للُّغَات والذاتيات، وفي العبور أخلاطُ الألم والنشوة، وعنده يتهيأ ألقُ المخاطرة.

8 . نحن، الآن، في نهاية القرن العشرين. ونموذجُ الحداثة العربية والحداثة الأروبية معرَّضَان للسؤال. لم يكن المسارُ واحداً ولا المآلُ واحداً. للاختلاف أن ينهضَ من مرَاقده حتى نتأمّل مرة أخرى (بأي ثَمَنٍ ممكن؟) هذا المدَى الذي امتدّ وراءنا، والحالات التي تنشأ في تشعُّبات المسَار.

ولعل تصاعُد التقليد، منذ أواسط الثمانينيات، في العالم العربي وثقافته، يحوّل التأمل في حداثة الشعر العربي، أمراً مستحيلاً، إضافة إلى أن اطمئنان شعْرِ ما بعد الحداثة في الغرب إلى التجريد، يكاد يُعْطِيه، في العالم العربي، سلطة استرسالِ تقديس النموذج الأروبي.

كانت خطاطةُ تحديث بناء الدلالية في الشعر العربي مُطيعةً لمفاهيم التقدم والنبوة والحقيقةِ والخيال. وهي جميعُها مستخلصةٌ من وعْيٍ نظري أساسه تجاوز القديم ومنحُ الشعر مكانة الامتياز، لغةً ورؤيةً ووظيفةَ. لقد عثرتِ الغنائية في الشعر العربي الحديث، من الرومانسية إلى الشعر المعاصر، على ماء حيويتها، ولكنه ماء، هو الآن، إلى الغوْر يسْعَى.

بماء الحيوية استحق الشعرُ العربي الحديث أن يكون شعراً، وليس لأحد أن يسلُبَ هذا الشعرَ حيويتَه، بادعاء تجاوُزه أو إلغائه. على أن الشعر العربي الحديث ليس كلُّه حديثاً، فالمفاهيم التي أطَّر بها هذا الشعرُ حداثتَه ليس بمفردها مبعثاً للحداثة، كما أن الزمن الذي نقيسُ به بدايةَ الحداثة مُلغىً. فالحداثة هي التي تُغيِّر مع الذات مكَانها، لا الزمنَ ولا المفاهيم.

وضعيةُ بناء الدلالية، الآن، في الشعر العربي، تُفارق المعتاد. مَنَافي الشعر، في جهات العالم، أبعدُ من الإحصاء، واللغاتُ التي يعْبرُها الشعر العربي لن يقدر غيرُ الذهول على وصْفِهَا. هناك، أيضاً ، هذه الحركة الدورانية التي تعمّ مناطقَ عربية كانت، بالأمس

القريب، منسيةً في تصميم الجغرافيات الشعرية، كالمغرب العربي أو اليمن أو الخليج العربي. مجردُ نماذج. وكلٌّ هذه المناطقِ المتباعدةِ تنزع نحْوَ تأملٍ جديد في حداثةِ الشعْر، فيما هي تتأمل بناء دلالية خطاباتها الشعرية.

لم تعد الذاتُ بحاجة لهذا المدجّج بالمفاهيم الكبيرة أو الإيديولوجيات الظافرة. هُوَ الغيَابُ يكتَسبُ معابره في الجهات المعتمة من الجسد. ببطء يستوعبُ لغاتِ الحرب وحرْبِ اللغات. الرواية أو المسرح أو الفكر تبدو لغاتها منتصرة. والشعر في التجريدات ينكفئ، أما البلاغة فتسترد أبراجها. إنه وضع عالمي، وفرصة التأمل واحدة.

إن الشعر أوْسَعُ من أن يشْتَغِلَ على اللغة بمُفْرَدهَا. فهو إلى مكانه الوثني يستعجل الرجوع. هناك، حيث التكثيف الأعْلَى للذاتيات، تكمن أسرار حداثة أخرى، لا بعد الحداثة ولا قبلها. تغييرُ مكان الذات هو ما يُنَادي علينا. في الصمت النُّسْكي والعبور المُخَاطر. هناك، أيضاً، تتفكك الثنائيات. الشعر والنثر، الإيحاء والتقرير. متعالياتُ بكاملها تنحلُّ. الغياب والفراغُ يُوَشْوِشَان. وفعلُ المحْوِ تمجيدٌ لهذا المكان الوثني.

9 . لبناء الدلالية في الشعر العربي الحديث مُنْعَرجاتُه. وبالماء وحدَهُ نقيسُ عنفوان الحداثة في النص. هذا المقياس، الذي كان حُذَّاق العرب القدماء يميزون به انبثاق الحديث في كل أزمنة انفجار الذاتيات، مهما بدت مقنَّعةً بهذه الحجة النظرية أو تلك. وها هو الشعرُ العرَبيُّ، رغم سيادة التقليد، يَقبَلُ، مرةً أُخرى، باختيار السراديب، لأنها المأهولةُ بالإنصات لما تترصَّدُه حروبُ اللغات. في السّراديب تتآخى الأزمنةُ، وبالحيوية الفائقة تتملكُهَا ذات السؤال، بحثاً عن دلاليةِ مُغَايِرةٍ، وعن تجاوُبِ إنسانيٍّ ما زلْنَا نحلُم بِه.

شَـــــــــــــادَات

الصّمتُ وغَيرُ أشباهِه *

1. لهذا الصمت سَنَةٌ. أعني بها الفاصل الزمني بين فبراير 91 وفبراير 92، بين لحظة أولى هي مدار من الحرائق، فيها هندسوا لتوزيع الموت على قبائل المشاة وتدمير النفوس البشرية الملتجئة في المخابئ أو المتضامنة في تواصل الصراخ من مدًى إلى مدًى، يرافق فيها مصير الإنسان مآل ذاكرة العين، مؤرَخةً بقرون من انتصارات الانسان على الطبيعة وهي ترتفع ألواحاً وجدراناً وقباباً، في بغداد والبصرة والنجف، باسم ما يشاؤون؛ وبين لحظة ثانية لا أحد يسمع فيها كيف تختنق أصوات الأطفال في أول بكائهم، جوعاً يموتون، مرضاً يموتون، مداهمة يموتون، وفي حفرة النسيان الجماعي يودعون، من كردستان إلى البصرة، كأن العالم يحافظ على توازنه بنسيان أنيق. يولدون ليموتوا حتى يبلغ النسيان ألقه. اختناق تتبعثر جغرافيته وتتوارى في الصمت. وهذا النسيان سيدكم جميعاً. هلّلويَا ! هلّلويَا !.

2 . من أين يبدأ هذا الدمار؟ وإلى أين يسير؟ توافدات الزمهرير تتغشاني. يداي مبتورتان. عيناي مسملتان. لساني مقطوع. قعر البئر أقرب إليّ من كلماتي، وحفرة الصدر بمفردها تملأ الحشراتُ فراغَها. ليْلاَت تدورُ على الجسد كله فلا ينبعث غير الأنين بين الزوايا الضائعة في أقصى عتماتها. الوجه أول ما يخشى أن يتصدر الجسد، والأنين من الطبقات العارية ينضح بالدم الذي لايقاوم الصمت. نزيف يستطيل ليضيع. لن يرى أحدٌ

(*) مجلة كلمات، البحرين ، العدد 16، 1992.

هذا الدم كما لم يسمع أحدٌ بالشهقة المتفسخة للمتدحرجين من طبقات التراب إلى طبقات النسيان.

وما للسؤال عن المبتدأ والمسار يشق عظم الجبهة ولا يلين ؟ ألا يبلغك الصمتُ مضموناً مؤكداً لاريب فيه؟ ها هي الأغاني تتعاظم في اتجاهات النهار، تسيل على الجلد قطراناً ليموت ما يجب أن يموت، لا في أوان الموت حقاً، ولكن يجب أن يموت فقط، باسم ما يشاؤون. دوائر تنشأ لهذا الصمت وشيء ما يطوف بك كأنه الهدير. يصدر عن دخيلتك ليرتد إلى الخلايا في تفتتها. ولايهدأ الصمت. إنه يغالب كل احتمال. في انخفاض البصر وفي مجامع الأسى. يندفع ليندفع. ومن هناك يعاودك السؤال: من أين يبدأ هذا الدمار؟ وإلى أين يسير؟

هل هذا الفاصل الزمني، بين فبراير 91 وفبراير 92، مسافة سنة واحدة؟ هل كانت لحظة الدمار منحصرةً في ذلك التاريخ؟ بأي معنى كان الغرب صانع الدمار في تلك اللحظة؟ هل هذا النسيان كله مجردَ حالة عطب لاشتغال الضمير الانساني؟ وهل اختفى الشرقُ عن الشرقِ وعن تلك اللحظة لنبقى عراة، وحيدين، بين الأنين والمآتم؟

يُسبقنا نيتشه كما يتقدمنا. «لايجوز أن نخدع أنفسنا مثلما لايجوز أن نلتقي بالحقيقة بصورة عابرة». هكذا يقول نيتشه الذي لم يصعد من الغرب ولا من الشرق، بل من الألم الإنساني، وهو يسأل ويُصاب بحمى السؤال. ومن رقصته أقتربُ، لأنصت إلى ما يحرسه الصمت في العتمات. والقَدَمُ التي تخطو نحوه هي ذاتها التي يهددون. فلِمَ يرغمني الغربُ والشرقُ معاً، وفي آن واحد، على ألاّ أكون من هذا العالم الذي قسمته آليات الطغيان والهيمنة إلى خير وشر، غنى وفقْر، سيادة وعبودية، بذخ ونفايات، نقاء وعفن. . . ؟ ثنائيات يضعونها على معارج أبديتهم، لأنها على هذا النحو يجب أن تتوالد باسم ما يشاؤون. يضعون السّمات لتضيع السُّمات.

4. الشعر الذي علّمني أن استقصاءَ الجمال كونيٌّ، تتجاوب فيه الذاتيات واللغات، من الأقصى إلى الأقصى، يأتي الطغيان متعاضداً مع الهيمنة ليتواصل التذكير بأنني لست

من هناك، من جهة الحياة التي هيأ الإنسان لها نشيدَه، منذ البدايات الغريبة. لي الدمار وحده. و"مسرح الفقدان" هو مجالي الوحيد.

عندما كنت في مقتبل العمر، جغرافيةٌ أخرى لحياة الناس في العالم كانت بين يديّ تنمو كأنها الوردة الناقصة لنشيدنا الإنساني، فيما كنت أتعلمُ، من الأمم القديمة والحديثة، أن المشاهد الحضارية تعيشها الأجيال المتعاقبة على مدار القرون. وأنا الذي أتيت إلى العالم، مع انتهاء الحرب العالمية الثانية، ولم يبلغ بعد عمري، الآن، نصفَ قرن، لازمتُ عصوراً برمتها تنشأ وتنهار في لمح البصر. ولا شيْءَ ينفي لي أن هذه الفترة السريعة، التي بادرني فيها الدمار، من تاريخ الحضارة الإنسانية، في القرن العشرين، لاتختزن في أحشائها أهوالَ جميع العصور المنصرمة دفعة واحدة، كما لو أنني صاحبتُ في صباح طفولتي الأولى بداية هذه الحضارة، ثم ها أنا، الآن، أعاين توالي سلسلة دمارها، من المحراث الخشبي إلى حرب الطائرات الإلكترونية التي تؤاخي بين قتل إنسان يعيش في القرن العشرين وتحطيم ما أبدعه الإنسان ذاته في العصور السحيقة. مدار عبَّرتُه في لمح البصر. لم أكن بحاجة إلى الإقامة في ناحية تتبدل من نقطة إلى نقطة، في هذا العالم المصنّف ثالثاً، لأن الدمار في جميع النواحي كان يهجم عليّ ويحدد مسافة حياتي وموتي. والسادة لم يتخلصوا، بعد، مما تراكم من عبوديات تثبت علامة الملكية على الجسد بالحديد المحمّى أو بالصورة التي تختارها الأقمار الصناعية من داخل غرفة قيادة الطائرات في هدير ليلات الدمار.

5 . لم تعد لي مقدرة على أن أكون عربياً وإنساناً في نفس الوقت ذاته. أنا عربي فقط. بكامل الإيحاءات التي يخصُّونني بها من غير استشارة معي. مكاني هنا. في هذا الاختناق حتى آخر حشرجات الاختناق. بالاستعمار والحروب. بمحْو لغتي وبقايا أثر الروح المبدعة. بالوطنيّ من الرصاص والمعتقلات. بالأعلام والرياضة ومنتوجات الاستهلاك. ما يجب أن يموت يجب أن يموت. حتى ما تعلمتُه، بإرادة مني، في أعمال

فولتير وروسو، هلدرلين وهيجل، ووِدزُورث ورامبُو، نيتشه وماركس، سُوسير ولاكَان، إزارا باوند وشار، كله يمتنع عليّ أن أتملكه، هو مجرد استعارة في حدود الضيافة، أقصد في حدود العبودية. وما انتزعوه مني لم يعد لي، أيضاً، حقٌ في اقتسام ملكيته. من جلجامش إلى ابن عربيّ، ومن ابن رشد إلى ألف ليلة وليلة. لي فقط أن أكون عربياً.

6. وأين عروبتي خارج الطغيان والكلام؟ حينما أقدمتِ اللغاتُ على وشم جسدي ثم أخذتْ تستقر في دخيلتي، وشرعت العربيةُ، شيئاً فشيئاً، في تمرين حواسي ومداركي على التمييز بين الأشياء وتسميتها، كانت «العروبة» كلمةً تستولي بنشوتها على أعضائي. أحسستُ، منذ تلك الأيام الغامضة، أن عائلتي تتسع لتشمل مَنْ هُم خارج البيت وخارج الوطن، تصعد إلى أعالي الشرق، فوق النخل الذي يأسر العين لترى وحياً متفجراً عبر الأزمنة. كتبٌ. صحفٌ. أغانٍ. أفلام. إذاعات. والشرق هناك يحتضنني ويحميني من أن أستحيل إلى شبح، بين قامات جنود الاحتلال الفرنسي في أزقة فاس. تلك الأيام، التي كانت فيها خطب جمال عبد الناصر تنشبك بأغاني أم كلثوم وقصائد الشعر، توالي سطوعها في منازع الرؤية، حيث الأزمنة تنفتح واحدة فواحدة، بين الماضي والحاضر، بين الماضي والمستقبل، ولم يكن معنى لهويتي خارج هذا السطوع.

قبل هزيمة 1967، كنتُ بهذا السطوع أنحتُ للكلمات فضاءً بهياً يناقض ما يتشكل دماً في بلدي، ولكن الهزيمة بسرعة هزّت يقين الكلمات.

ذلك السطوع أمامي يخبو فجأة. شُعَيْلاتٌ مغطاة بعنف الرماد. والعروبة التي وهبتُ لها عيني تستحيل إلى قشرة بلاغية، تحت طبقاتِ الدمار. لم يكن ذلك مدعاة للاستسلام. كَبةٌ مستعرةٌ من أُفقٍ ما تنحني لتضيء ما بين الكتفين. كانت هزيمة الكلمات تفرج عن مسارٍ صامت، مجهول تماماً، له الحلم الأكيد بالمستقبل الذي أختارهُ راضياً، بصحبة السالكين معي، عبر ما يُطْمئن أحياناً أو يُقلق.

عشرون سنةً على نحو التقريب. كان عليّ أن أفحص حدود اللغات وأحتمي بالوشوم المتكوكبة على جسدي، حتى يتجدد الرحيل نحو مستقبل العروبة. خطاطاتٌ كانت تتبادر إلى التكوين في مسارب المعرفة والرغبة. جموحةً، عطوفةً. عشرون سنة لم أراقب ولم أترصّد غير هذه العروبة في بعدها الكونيّ، ألتقي فيها، أنا المنفيّ، مع ذاتي المتواجشة مع غيري، من بلدٍ إلى بلد. بالكلمات وحدها أخترق اليابسةَ وأُفسح للبحر أن يصادقني. نشيدٌ كونيٌّ به أستعيد حيويتي وحضور الأزمنة. لابد لهذا الزمن أن يهاجر من زمنه. ولابد لي أن أكون إنساناً لا يستسلم. وآخرون معي لايستسلمون. لغةٌ شفيفة تصعد من مرقد الأزمنة. هذه هيئةٌ لعالم ينقاد نحو سطوعه الأرضيّ. تتسارع الخطواتُ في صدري مؤجّجَةً. رذاذٌ هو أول النشيد.

ولَمْ يكْفِ ذلك.
لمْ تكفِ الكلماتُ. مهْما اتسعَتْ واستحَالتْ عنْقَاء.
كان هناك ما يدلُّ الكلماتِ علَى مأزقها.
والدمُ لايخُون الكلمَات.
الذاتُ في العالَم. العالمُ في الذّات.
الذاتُ ليسَتْ بلاغةً.
والكتابةُ لاتتبرأ مِنْ دمهَا.
الذاتُ.
الكتابةُ.
العالمُ.
لامجالَ، بعدُ، للبلاَغَة.

7. شيئاً فشيئاً أصبحت الأشياءُ والحالاتُ تنكشف لي من بين أنقاض البلاغة. طبقات من الدمار تحجبها البلاغة. أيتها البلاغة التي تطوّع كل هذا الدمار الذي لاينسى. من داخل ما سموه عروبةً وحمّلوه عبوديةً. الشرقُ الذي بدمائه يتعرف على إلغاء ذاته. بدءاً من الحدود التي لايتسرب منها العربي إلا متَّهماً، حتى الوطنيات التي تختزل الاختلافَ إلى واحد لايتعدد ولايقبل بالتعدد. إنها عروبةُ الإلغاء والمطاردة. لن أبحث عن طغيان خارج ذاتي ولا مَنْ يطاردني خارج أبناء قبيلتي. أي جحيم هذا الذي أنا فيه واختَرتُه لأنه اختياري الوحيد؟ كل نظام سياسي يعصب عيون المختلفين معه، يغلّهم ويلقي بهم إلى طبقات التراب أو طبقات النسيان. يعلّق المقصلة ولا يعلن عن الضّحايا. باسم العروبة وباسم ما يشاؤون. كل تنظيم سياسي معارض يتمادى في إعادة انتاج البنية ذاتها. والمثقفون تائهون أو تائبون. هل العروبة أن تكون مالستَ أنت؟ هل العروبة أن تقبلَ بأعلى مراتبِ العبودية؟ هل العروبة أن تبتر يديك وتسمل عينيك وتقطع لسانك؟ هل العروبة أن تجعل من القناعة والاحتضار مأواك؟ هل العروبة أن يكون مآلك الوحلُ وأنت ترى إلى الدّم والموْت؟

8. وطنٌ من كلامْ
والليالي التي اتّقدَتْ
تسَابق عُزلَتُها
وتُؤكّد لي
سَعةَ الهاويَةْ
يتضَاعف هذا الدّمَارُ
مَسالكُ أولَى
وثانيةً
ومسالكُ من ضجّة
ورَمَادْ

جغرافية الطغيان والهيمنة تمحونا، تختار لنا موقف الأشباح. في عالمُ يورّثوننا فيه جوعاً وجهلاً ومهانة. العيون التي رصَدتنا ترصُدنا. بين سجنين وعُزلتين. عن ذاتنا وعن العالم. فهل هذه نهاية تاريخنا ؟

المحمدية 24 فبراير 92.

رَاهِنُ الشّعْر المغْربيّ
ذَاكرة الهَاوية واختبَارالسّراديب *

1 . لَمْسُ راهن الشعر في العالم العربي معبّأ بالاستعجال، ويبدو أنه الآن آخذٌ في غزو عوائقه النظرية التي كانت، منذ لحظة التقليدية (المسماة عادة بالنهضة)، تحْصُرُ الفعلَ الشعْريَّ في المركز. والغزو، هنا، يصْدُر عن ضرورة تفكيك مفاهيم الشعر والعروبة والحداثة، كمفاهيم ميتافيزيقية، بغاية الكشف عن اختلال مَنْطقها الدَاخلي، وقد أصبح شيئًا فشيئًا عاجزًا عن استيعاب الإبدالات الشعرية وانهيار المطلقات التي سيّجَت المقاربات. إن الشعر العربي متعدّدٌ، أضلاعُه البلُّوْريّة تجْرحُ قبل أنْ تعكسَ صورةً ملتئمةً. وبالغزو كذلك نتهيأ لما يتحرك خارج أسوار المركز وهي تنهدم لتُعيدَ بناء مشهد لن نتعرفَ عليه إلا بعد مراحلَ بطيئةٍ من الاستقصاء والتنظير والتحليل. وليس الشعر المغربيُّ، من مكان التفكيك، سوى ضلع من محيط يتعذر الإمساكُ الفَوريُّ بأسْرَارِه الخفيّة على أهْله، فكيف يمكن لهذه الأسرار أن تتدحرج طيِّعةً أمام غيرهم؟

2 . يتقدم مشهدُ راهن الشعر المغربي، خارجَ المغرب، بغير ما هو عليه في داخله. مكانُ الرؤية ، والرّائي، والمرئيُّ، كلُّها عناصر تتفاعل هناك وهنا لإعادة صَوْغِ المعْطَى، مادام الفرق موجوداً بين الواقعَين، المعْطَى والمبْنيُّ. ولربما كنا بحاجة لسفر نحوَ المشهدَيْن معاً

(*) مجلة الفكر الديموقراطي، قبرص، العدد 3 ، صيف 1988 .

لمعرفة العلائقِ والاختلافات، التي تشتغل بقوانينَ متباينةٍ في رصْدِ ما يفعل فعله، وما يثبتُ الثقوبَ والانسدادات على السَّواء.

هناك تجاوبٌ نَشَويٌّ بين قراءة خارج المغرب والممارسة الشعْريَّة المغربية، من خلل حرية اختيار النصوص المقرُوءة وقضَايَا الحَدَاثة الشعرية العربية. وضعٌ جديدٌ لم يعرفهُ الشعْرُ المغربيُّ الحديثُ من قبْل. والحرية تعني أساساً عدمَ الانصيَاع للمقدَّسات التي تكْبتُ باستمرار قوةَ الحياة في الكتابة وإبدالاتها اللانهائية، حيث يكون العنصر اللاَّحمُ هو ماء الكتابة ذاتها، متسرِّباً إلى خلايا الجسد، يَهَبُهَا حيويةَ اختراقِ حواجزِ المعتاد وشهوانيةَ الانخراط الأقصى للذات الكاتبة في كتابتها. من هنا نفهم كيف أن تجاوباً كهذا يفكّكُ المسبقات الضاغطة، ويقتحمُ خبرة كيانيةً لها أثَرُ التاريخ، يضع اللاَّمفكرُ فيه نقطةً متمادية في انفجاراتها، وفي المنسى يتوحد ليقرأ بُعداً آخرَ لحقيقته. وبهذا أيضا تصبح ممارساتٌ شعريةٌ مغربية مؤكدةً لتعدد الحقيقة ومضيفةً للتعدد تجسُدُناً يطوّح بالسّياج الاعْمَى.

قبل السبعينيات كان الشعرُ المغربيُّ مجهولاً خارج حدوده الوطنيَّة، ثم منذ أواسط السبعينيّات انبثقتْ خطوطٌ مُنْعَقِدَةٌ للتَّجَاوُب الذي يبدِّد افتعال الوصل الميكانيكي بين لغة الكتابة والانتمَاء العربيِّ، فكان للشعر المغربي المكتوب بالفرنسيَّة عاشقوه في المشرق، كما كان للممارسات العربية الشابة عاشقُوها. وبهؤلاء جميعاً، في بيروت وبغداد ودمشق والبحرين، ثم بعد ذلك في باريس وقبرص ولندن، أخذت دُوغْيمَائيَّاتُ الوطنية الشقيَّة داخل المغرب تتراجَعُ قليلاً أو كثيراً عن محاكمة من لا ترى فيهم شعراءَهَا، أو من ترى في شعرهم تفسيخاً لنَسيجهَا. ولم تَنْحَرِفْ الثمانينيّات عن مصاحبة نصوص هؤلاء الشعراء، فكانت لقاءاتٌ عبر الصُّحُف والمجَلات والمهرجانات، يتحول فيها الشعرُ إلى وشمٍ على جسدٍ عَصِيٍّ على الاختزال في المعتقلاَتِ النظريَّة، لمؤسسات طَرَدتْ شعراءها، من غير أن تدرى بقصَاصِ الشِّعر.

أما داخل المغرب فالوضع متبدّلٌ ومتنكِّرٌ بسرعة قطْعِ السيف لرؤوس المجنُونين بحريتهم الفردية ـ الجماعية. بين السبعينيات والآن مسافةُ أجيالٍ بكَاملهَا، لأن ظهور ترجمات للشعر المغربي المكتوب بالفرنسية، واختبار شعراء شبان لدم التجربة والسَّفَر، كان مقوِّضًا لهيمنة التقليد الشعري، ومهتديًا بحريَّةٍ منْتَزعةٍ بعنف الممارسة النظرية والنَّصيَّة، تخرج بالشعر من دائرة اليقين إلى فضَاء الشك، ومن حصَار القناعة الى تَوَقُّد السؤال. في النص وبالنص كانت حالةٌ شعريةٌ بأكملها تَنْسُجُ مسكنًا رمزيًا، بدخيلته يواجهُ الموتَ وفي حريته الرَّحيمَة يستقصي الغيَابَ. يصعد الدمُ من معابرِه الباردة ليلهَجَ بأصواته اللانهائية. كان الجرحُ وكانت الندوبُ مجازًا نحو فعل كتابة تبدِّدُ أبجديَّات الإخضاع. والدم الوحيد صوتًا كان آتياً من بعيد الذاهبين والقادمين، يتعلم من غير كَلَل سبيلَ تسميةِ الممنوع والمكبُوت والمنسي، يترك لهَجيجِ الأعضاء مسلكَ اللاَّمُنْضَبط، يُجرِّبُ الرحيل الى اللاَّنهاية كاختيار بلاَ شَبيه.

لم تكن المؤسَّسَاتُ الشعريةُ والنقديةُ والسياسيَّةُ، ضمْنَ اليسار قبل اليمين، صامتَةً عن هذا القلق المنشَقِّ، عن السؤال الذي يحفر، بطريقة يَاجُوج أومَاجُوج، سُورَ الخضوعِ لقواعد الصَّمْت، فكانت القراءاتُ محاكمةً واقعيةً ورمزيةً تصطفُّ على امتداد الشَّوَارع. ولكن البذْرة النيتشوية هي الأخرى كانت تُوقدُ بنارها السَّراديبَ، وتفتح لمجانين الحرية ثقوبًا مُضيئَةً في عنف الليْلِ الفحمي، تَدْمَى الجلودُ ويتدفق النشيدُ الأورفْيُوسيُّ، تتعاضدُ المؤسَّسَات في اعْتقال الشعلةِ الهاذية ويكون النشيدُ أخَ النشيد. يَرُجُّ السلالاتِ الشعريةَ ويُعيد ترتيب أشجار النسب. يتدفق الإيقاعُ منْ غيْر استْشارة لقواعد الشعر، فيتقاسم الناهشُون طَريدتَهُمْ، يكتسح الخطُّ المغربي اليدَ الكاتبة فتخرج المؤسسةُ التقدميّةُ بمُدْيتها، تختلس العينُ ابتهَاجَها على الورَقة البيضاء فيشتدُّ سوْطُ المُطارِدين، تنشقُّ الكتابةُ على مُقَعِّديها فتُقام الجنائز الملائمة.

هو الخارجُ رحيمٌ، والدّاخلُ نَطعٌ وسَيفٌ وكتابٌ

3 . كان حتى كان .كانتْ شبيبةُ تُواجهُ المؤسَّسَات.

تلك كانت الليلة الثَّانيَةُ او الثَّالثَّةَ (من يدري ؟) بعد الألف . ليلةُ اختبار الغياب والموت. وها هو المشهدُ الشعريُّ في مغرب الثمانينيَّات يَتَبَدَّلُ بعنف أيضًا. جرَّاراتُ ومُصفّحَاتُ المؤسَّسَات تقتَعدُ الساحة وتعْتَقلُهَا، ولا ينفصل الراهنُ عن ماضيه القَريب. أقْرَأ خطابات المنتصرين لتتعرَّفَ على حلقات الإخضاع والإحراق. والقارىء من هناك قد لا يرى شيئاً، لأنه ما يزال مأخوذًا بأصداءَ لم تصل إليه بعد.

في البدء كان الحديث عن الرواية، كحقيقة أدبيَّة لم يعد للشعر معها ما يقُولُه. هذا وضع معقدٌ جدًا، ويُغْري للوهلة الأولى بالاقتناع، ولكن الرواية التي نفذت في المغرب إلى الشقوق هي روايةُ الشُّعراء، بالفرنسية والعربية، ثم إن الرّوايةَ لا تلغي الشّعْرَ. توالتْ ندواتٌ حولَ الرواية والقصة القصيرة، وأُقْصيَ الشعرُ بكُل لباقة.

ثم إن هناك المؤسَّسةَ التي تنتَقي شعراءَهَا وشعْرَهَا. لم تفرِّطْ المؤسسةُ في الشعر، على عكس الحجة الخادعة، بقَدر ما ألْغَتْ كلَّ شاعر وروائي (بدون تمييز) ممّنْ لا ينْتَمُون للمؤسَّسة. إنها المؤسَّسَة المضادة التي لم تعُد تجدُ ما تُخْفي به امتدادَها للمؤسسة الرسمية. وبعودة المؤسسة إلى ضبط غير المنضبط أخذَتْ من جديد توزِّعُ الوظائفَ. تُعَيِنُ الأمير والمنبوذَ، تضع أكاليلَ الوُرُود على صدُور المقلّدينَ وتُغلق الأبواب على السؤال الشعري في مراكز الصمت. ترفع ألوية الظفر على ذاكرة الهاوية، وتُهيلُ التُّراب على حلم الرحيل.

وبعودة المؤسسة يَنْسَحِبُ الوعيُ النقديُّ. بهدوء تنتَفي المغامَرةُ وتتلوَّث التجربَةُ. شعراء كانوا جَسُورين تحولُوا إلى شكُورين. يندمجون في مواكب الإخضاع ويتبادلون أنخاب الخضُوعين. وفي طقوس الوليمة يَنْسَوْنَ ما كانوا وما سيكُونُون. ذاكرةُ الهاوية منتصرةٌ. لاعَجَبَ في ذلك. فلذاكرة الهاوية تاريخُهَا البعيد في المغرب الشعْريّ، باللغة العربية.

4. هذه عودةُ التقليد. عودةٌ عربيةٌ وَفيَّةٌ تُؤكِّدهَا الولائمُ المرتَّبة، حسب المواقيت والأمكنة، في مجموعِ العالمِ العربَيِّ بدون استثناء. ولكنها في المغرب تَستَقدِمُ تاريخَهَا، منذ القرنين الحادي والثاني عشر إلى القرن العشرين. وإشكالية شاعر مغربي قديم، مثل ابن حبُوس، تتجَدّدُ ضرورةُ تأمُّلهَا، لأن الشعر لاينسى تاريخَهُ فيما هو لا يمحو تَاريخانيته، بإيقَاعه السريّ يكتب على جَسدِ النَّصِّ ما لا تُريدُه الذاتُ الكَاتبَةُ، يُغَافلُهَا وينكتبُ رغمًا عنهَا.

إن شاعرًا تقليديًا لم يسبقْ للمتتبعينَ في المغرب أن سمعُوا به في الستينيَّات والسبعينيَّات أصبح مع الثمانينيَّات «حقيقَةً» شعريةً. أقصد به علي الصقلي. نشر هذا الشاعرُ (ولابن رشيق تسمية أخرى يعرفها العالمون بالشعر) مسرحيةً على غرار مسرح عزيز اباظة في الثلاثينيَّات، فوضع لها النقد الصحافي احتفالاً عُلِّقت فيه على صَدْرِ الشاعر نياشينُ الوطنيَّة والفحولة. عنوان المسرحية الشعرية هو «المعركة الكبرى». فجأة أصبح هذا الاسمُ يستحقُّ التصدُّرَ على واجهة الملاحق الثقافية، ومن خلال مكان النشر يعثر الشعر التقليدي على شاعرٍ إضافي. لا أحد طرح لِمَ هذا التقليدُ؟ ولا لِمَ هذا العودَةُ؟ بدلاً عن ذلك، هناك المجدُ المضاعَفُ. مجدُ الانتصَار في معركة وادي المخازن الذي نعيش زمن رمَاده المنطفيء، ومجدُ انتصار التقليديَّة التي عجزت عن تسميَّة وجودنا اليوميِّ والتاريخيِّ. ومن طقوس الاحتفال تَخفُتُ سمَاتُ مرحلة وتنسحب أسئلةٌ برُمَّتهَا.

ظهور هذا الشعر يتبادل اللعبةَ مع شُعراء اليَمين واليَسار. هناك في اليسار شاعران تقليديَّان يكتبَان قصائدهما بالنمط الأولي للبيت الشعري العربي، حسب تعريف يُوري لُوتمَان له، أي البيت القائم على التساوي والتوازي بين شطرَي البيت. إنه البيتُ التقليدي. منذ الستينيَّات وهذان الشاعران مقدَّسَان. وظهورُ علي الصقلي، وانتخابُه أحَدَ أعضاء نَادي الشعر التقليديّ، في المغرب، يترسخ في اليَسَار قبل اليَمين.

5 . مقابل خطاب تَسْيِيد الرواية وإحلالهَا محلّ مركز الممارسة الأدبية، في ضوء استبداديَّة الوَاحد، بادرت دار توبقال بإعطاء الشعر حَقّهُ في النشر، إلى جانب الروايات. نشرت الدار، إذَن، مجموعةَ من الدواوين المغربية والمشرقية، ومن الأعمال المغربية الدالة ديوان «رماد هسبريس» للشاعر محمد الخمار الكنوني، الذي عزلَتْهُ المؤسسةُ منذ الستينيات، لأنه لا ينتمي للقبيلة. و «رماد هسبريس» يجمع نصوصاً كُتبت ونُشِرَتْ في الستينيات وبداية السبعينيَّات. جاء نشرُ هذا الدِّيوان ليفجِّر مكبوتًا حين تتوفر الشرائطُ. إن الشعْرَ المغربيَّ يعيشُ تعدُّدَ الأزمنة، ونشرُ هذا الديوان شجّع أطرافًا أخرى على نشر شِعْر الستينيَّات، كما أخرجَ محمدَ الخمار الكنوني نفسَه من سديمِ الصمت ليكتب مجدداً قصائد ذات تجربة مغايرة لنُصُوصه في الستينيَّات، من غير أن يتخلى عن البناء الذهني للنص الشعري، أو يتخلى عن رُؤْيَته النقدية. لنقرأ مقطعاً من قصيدته الأخيرة التي تحمل عنوان «رجال ال ر ا ئ ط»:

تَتوالَى السُّلالاتُ
تكتُبُ أسماءَهَا في الغبارِ
وتمضي،
ما الذي أخَذَتْهُ
إلى الغيْب من برْقها؟
مَا الذي تركتْه
علَى السُّور من حُلْمهَا؟
سمُّه البرْقَ
أوْ
سمِّه الحلمَ

إنّ علَى النّهْر جُرحًا
وإن علَى الجُرْحِ جُرحًا
لاَ
غالبَ
إلاَّ
ال خَ را ئـ طُ
هَا إنها بَاتت الآنَ
تَخْلقُ من كَانَ
يخلُقُهاَ...

ثم صدر ديوان الشاعر محمد السرغيني عن منشورات عيون، وهو بعنوان **«وَيكونُ إحراقُ أسمائهِ الآتية»**. السرغيني من شعراء الخمسينيّات. قصائده الأولى نشرها قبل الاستقلال بين 1952 و 1954، وخاصة في مجلات تطوان المحتضنة آنذاك للرومانسية. وفي العراقِ تابع دراسته وعايش هناك حركة الشعر المعاصر. واذا كان نشرُ هذا الديوان إيجابياً، بالنسبة للباحثين في تاريخ الشعر المغربي الحديث، فإن اختيار «إحراق الأسماء الآتية» كعنوان، يطرح سؤالا حول ممارسةِ تحْرقُ الآتي من الأسماء (أسمائها)، لأنها بهذا الإحراق تمنح الأسماء التقليدية شرْعيَّتها. فالتسميةَّ ليستْ لعبةَ لغويةَ مجانيةَ، بقدر ما هي تحديدُ الموقعِ الشعريٍّ في زمنه، وبإحراق الآتي ـ المحتمل يتحول الخُضُوعُ إلى إلغاء الشاعر والشعر لضرورتهما في هذا العصر، حسب الرؤية الهيدْجيريَّة، على الأقل.

وثالث دواوين الستينيَّات هو **«الفُروسيّة»** للشاعر أحمد المجاطي، وقد صدر عن المجلس القومي للثقافة. عُرِفَ المجاطي أيضا منذ الخمسينيَّات بنشره لقصائد رومانسيَّة في مجلة «دعوة الحق» التي تشرف عليها وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. تلك كانت وضعيَّة

جميع شعراء المرحلة تقريبًا. وفي بداية الستينيّات نشرَ قصائد في كل من «آفاق» ومجلة «أقلام» إلى جانب الصحف الصادرة عن الاتحاد الوطني للقوات الشعبيّة، فالاتحاد الاشتراكي. أحمد المجاطي شاعرُحزب اشتهر في الستينيّات بيساريته، وهو بهذا المعنى شاعرُ المؤسسة الحزبيّة المضادَة. تحولَ شعرُه مع الزمن إلى خطاب يُؤَرّخ لمسار حزب سياسي. أرخ للشُّهَداء وللإخفاقات. بهذا أصبح رمزاً حزبياً. ولأن المؤسسة هي الموزّعَة للوظائف، تبعاً لتحليل بُورْدْيُو، فقد أُسندَتْ لَهُ وظيفةُ شاعر الحزب. ولهذه الوظيفَة مرتبةُ التِّمثَال الشعريّ. مقدسٌ منذ البدء. نشَر في المغرب ولم يفلح في الاندماج في تجربةِ الشِّعر العربي المعاصر خارج المغرب. تستَوحي قصائدُه نماذج وتعابيرَ جاهزةً للسيّاب والبياتي وأدونيس، كما يتبع بعض الصُّوّر المقتطعة من قَصائدَ قديمة لسعدي يوسف. تلك هي حدوده. في سنة 1985 حصل على جائزة ابن زيدون التي يمنحها المعهد الاسباني العربي بمدريد، وهي جائزةٌ لم يتقدم لها إلى الآن أي شاعر عربي كبير، حتى البياتي المقيم في إسبانيا. هذه الجائزة تَوَجَّت المجاطي «شاعرًا عالميًا» كما كتبت صحيفة «الاتحاد الاشتراكي»، ولا تتوقف القبيلة عن صُنْع تمثالها.

كان ديوان «**الفروسية**» أسطورة قبل صدوره. كل مرة يُعْلَنُ عن الصدور المرتقب في احتفالات كَرْنفَالية، ثم لا يَصْدُرُ، وفي مرّته الأخيرة وضع له الشاعر عنوان «**الخمّارة**» وطُبِعَ الغلاف، ثم جاء الأمْرُ من خارج إرادة الشاعر ليكون الديوان بعنوان «**الفروسية**». المجلس القومي للثقافة (الناشر) غَيَّر العنوانَ. هذا ما ذكره الشاعرُ. ولكن الدِّيوان خلّف غضباً في وسط شعراء ونقاد الحزب، وكان الشاعرُ محمد الأشعري من بين الرافضين للديوان. وسببُ الغضب هو أن المجاطي «شطّب بالمدَاد على دَم الشهَداء» بتعبير الأشعري. هو ذا العنصر الثاني في التغْيير. إنه ما يليق بالمرحلة الراهنة من خضوع. حَذَفَ المجاطي أسماءَ الشهداء، كما حذف ما يمسُّ بِطُمُوحِه الجديد. نعم لكل شاعرِ حقٌّ إعادةِ كتابة

نُصُوصه، فالكتابة لاَ نهَائيّة، والمراجعةُ إثبات لهذه اللانهائية. ولنا أن نقرأ تاريخ الشّعر والشُّعَرَاء في كلٍّ مكان. ولكن المجاطي لا يَصْدُرُ عن هذا الوعي الشّعري. إنه يريد التخلّص من مرحلة سابقة للاندماج السريع في مرحلة راهنة.

ويقدم لنا ديوان **«الفروسية»** مسألةً ثالثةً. إن قصائدَ المجاطي قليلةٌ جدًا (وهذا مآل العظَماء!). وقد خفّ الشاعر إلى مَلْء فراغ صفحات بكاملها بتقسيم الأبيات إلى كلمات موزَّعة على طول الصفحات التي على عَدَدها ان يكونَ ذا هيْبَة شاعر كبير. قصائدُ قليلةٌ في صفحات كثيرة. يُذْكرنا هذا التقسيمُ والتقطيعُ بما صنعه شعراء في الخمسينيَّات عند ظهور الشعر الحر، ثم الشعر المعاصر في المشرق. تظل بنيةُ البيت التقليدي ثابتةً، فيما هو توزيع الوحدات النَّصيَّة مشتتٌ كالأشلاء ليُوهم أن النَّص من الشعر المعاصر، وأنه تخلص من البيت المبني من شَطْريْن متسَاويْن ومتوازيْين. هكذا يشْتَغلُ النص في غفلة عن كاتبه مهما أُدّعَى الوعيَ بالممارسة الشعرية. ولَمْ يفطن المجاطي إلى أن تقسيمًا كهذا للأبيات لا يلعبُ أي وظيفة بنائية للنص، لأنه عاجزٌ، كشاعر، عن أستيعاب شرائط مُغَامَرة الكتابة النصية على الورقة البيضاء، وهذا ما يقوله الشاعر بنفسه في استجواب له مع **«الاتحاد الاشتراكي»**:

> «القصائدُ كتبت كلُّها في فترات متباعدة، وغالبًا ما كانت تُكتب ذهنيًا دون أن تُكتب في الورق إلا عندما يكتملُ مقطعٌ من المقاطع فَيُسَجَّلُ في حينه حتى لا يضيعَ، فلا أتذكر أنني كتَبْتُ عملاً واحدًا في جلسة واحدة على الإطلاق، ولا حتى نصف عمل أوربع عمل »(1).

تلك هي أيضا حالة الشاعر أحمد شوقي، الذي يكتب القصيدةَ في ذهنه. والمجاطي الذي لم يجرّبْ كتابةَ القصيدة على الورقة البيضاء، أضاعت الورقةُ لعبَتَه الذهنية وهو

(1) جريدة «الاتحاد الاشتراكي»، الملحق الثقافي، حوار مع أحمد المجاطي، الاحد 10 أبريل 1988، ص. 5.

يتلاعب بتقسيم أبيات كُتبت قديماً بدون دراية بصرية. تحولت الأبيات إلى أشلاءَ مرمية تؤرخ لوعي شعري تقليدي، لم ينتبهْ إلى أنَ التلاعب بالبياض يَصْرَعُ. وتسقطُ القصيدةُ.

هكذا أصبح ديوان «**الفروسية**» يؤرخ لمرحلةِ الاندماج في الخُضُوعِ. يُشَطّبُ على أثَرِ تاريخي به أُرتَبطَ، متوهِّماً أنه سيقبضُ على الزمن الصِّفر. لا ماضيَ ولا مستقبلَ. حاضرٌ متَجَدِّدٌ على الدوام. ولكن للكتابة أسرارها التي نجهلها. وبعد ذلك فاز الديوان بجائزة المغرب للآداب في مارس 1988.

نموذج المجاطي يُجَسِّدنُ أكثرَ من غيره عودةَ التقليدِ وشَرعيَّته. وللتحليل لاَ نهايَتهُ. اللانهاية حين نَرْغَبُ في تفكيكِ دائرة الهاويّة عبر تاريخ الشعر المغربي. هنا لا تكون العودة الراهنة للتقليد مفاجئةً، ولا اهتزاز شاعرِ المؤسَّسَةَ لها. المفاجيءُ هو الخروجُ على المؤسَّسَةَ واتباع غواية الكتابة. ويصل المجاطي تاريخًا حديثًا بتاريخ قديمِ. في الكتابة كما في التعليق عليها. إن المجاطي اختارَ نفسَهُ للوظيفتيْن معًا، وباندماجه في المؤسَّسَة السياسيَّة كان التمثَالَ.

بعد جائزة المغرب التي حصل عليها، خَصَّتْهُ صحيفة «**الإتحاد الإشتراكي**» (وحدَها) بحوار. جائزةٌ تسلمها الحزبُ بكَامِله. وتخلّص الغاضبُون مِنْ غضَبِهِمْ. في هذا الحوار وضع المجاطي النّطْع والسيف وقَطَعَ رؤوس الأوفياء والعصاة معًا. تحاشى المجاطي، أثناء حديثه عن النقد الذي اتّجهَتْ فيه الشبيبةُ، منذ السبعينيَّات، لدراسة الشعر المغربي المعاصر، بعد أن كان منسيًا ولا مفكرًا فيه من لدن المغاربة فضلاً عن المشارقة، ذكْرَ أُسمِ الشاعريْن المصاحبيْن له، وهما محمد السّرغيني ومحمد الكنوني، فأشار إليهما من خلل الانتساب لمدينتيهما قائلا: «واحد من فاس والآخر من القصر الكبير»، وحينما يضيف «واحداً من الدار البيضاء» فهو ليس نكرةً بطبيعة الحال، وما يزعجه أكثر، رغم عدم ذكر أسمائهم، هو ان «يُصَبُّوا جميعاً في قالب واحدٍ في الخطاب النقدي».

إضافة الى التشطيب على أُسْمَي المصاحبْين، يتوجَّهُ المجاطي لشابّيْنِ وفيّين هما محمّد بنطلحة وعبد الله راجع، فيقول عنهما:

«فالشعراءُ الذينَ بَرزُوا في السبعينيَّات مثلاً، ضَعُفَ إنتاجهم ولا أقول قلَّ، بمعنى أن الضعف شمل الجانب الابداعي في قصائدهم، خصوصًا في السنوات الأخيرة. أنا كنتُ أراهن عَلَى عبد الله راجع، وكنت أراهن على بنطلحة من الشعراء الذين جاؤوا بعدنا، ولكن قصائدهما الأخيرة بدأت تشكك في ذلكَ الأملِ الذي كان معقودًا عليهما» (2).

اما العصاة فشأنُه معهُمْ صارمٌ منذ البداية، يقول المجاطي:

«إذا أردنا أن ننتَقِلَ الى المستوى الخاص، نجد أن كثيراً من الشعراء الذين يكتبون اليومَ لا يكتبُونَ شعرًا بمشروع إبداعي، وإنما يكتبون شعرًا بمشروع نقدي، يعني أنهم ينطلقون من فرضيات نقدية، أونظرية نقدية مُسْبَقة، ويحاولون تطبيقَها في إنتاجَاتهم، ولذلك كثُرَ الحديث في الشعر عن بيانات القصيدة وبيانات الشعر. والغريب في الموضوع هو أننا عندما نقرأُ هذه البيانات لا نجد فيها شيئاً جديدًا بالقيَاسِ بما قرأناهُ في بيانات حركة الشّعر في مجلة «شعر» وفي مجلة «الآداب». وفي كافة التنظيرات التي انطلقتْ من هذه القصائد، يُعيدُها علينا هؤلاء الشعراءُ بعد مرور ثلاثين عامًا. وهذا مؤسفٌ جدًا، ومؤسفٌ أكثر عندما يتحقّقُ كقصائد تمنح نفسَها حَقَّ التخطيطِ

(2) المرجع السابق، ص. 7.

للشعر والتنظير للشّعر، وتحقيق القفزات التي كان يحلم بها الشعراءُ منذ ثلاثين عامًا، ونحس نحن كقراء بأن حركةَ ارتدادٍ تاريخيَّةٍ قد حَصَلَتْ» (3).

ثم يعمِّمُ حكمه على الوضع الشّعري، وخصوصاً «في البحرين واليمن. فهذا وباء حقيقي بدأ ينتشر بشكل غريب(...) بمعنى أنه يَنْسِفُ المكتسبات الماضية» (4).

على هذه الشاكلة ينقلب المشهَدُ بسهُولَة. إن المجاطي لا يفرق بين التصورات التي وجّهَتْ مجلة «شعر» و«مواقف» و«الآداب»، كما لايَستوعب دلالةَ البيانات الشّعريَّة في المغرب والبحرين، ولا العناصر التي لم تكن مُتناولةً من قبلُ، بل ولا الوضعيَّة التاريخيَّة، بحيثُ يبدو كلامُهُ عند الوهلة الأولى كلامَ حكيمٍ، فيما هو محاكمةٌ لمرحلة السُّؤال الشّعري. وهو عندما يتحدث عن أزمة الشعر العربي المعاصر، وأزمة الحداثة، يختار مَوقِع الاطمئنان والبكاء الرمادي على الخمسينيَّات وشعرها، الذي تعرّض ويتعرض الآن للمساءلة على امتداد الساحة الشعرية العربية، من خلل بعض الممارسات الجسُورة، وهي تخترق السّراديبَ والسّراديب.

يأتي ديوان «الفروسية» متنكراً بالسّلب لممارسة شعرية، وممجداً هو الآخر لتقليدية أضحت مستبدَّة. يَصْمُتُ المجاطي عن عودة التقليد وعن خُضُوعه هو الآخر، وتكون مرحلة السبعينيَّات والتجارب النادرة الآن مجرّدَ مرضٍ آنَ لَهُ أنْ يُعَالج بصرامة ذاكرة الهَاويّة. يخْضَع ويحَاكمُ المحتجّين. قبل هذا وبعده يكونُ تصنيفُ المجاطي لنفسه ضمن الواحد الذي لا يقبل بالتَّعَدُّد كما لا يقبل بالأبْنَاء. ولحلم ابراهيم بأمر ذَبْحِ ابنه اسماعيل حضورٌ رمزيٌّ هنَا.

6 . معَ عودة المؤسَّسة وعودة التقليد كان طَرْدُ الشُّعراء المغاربة بالفرنسيَّة من بيت الثقافة الوطنيّة. عبد اللطيف اللعبي، الشّاعر الذي قضى أكثرَ من ثماني سنوات في

(3) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(4) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

الاعتقال، لأنه أحبَّ المغربَ والعروبةَ والشعرَ والتحرُّرَ، هاجر الى فرنسا. هناك أصبح يقوم بدور ثقافيٍّ فاعلٍ، بعيداً عن طرد المؤسَّسة الثقافيَّة المغربيَّة ومُطَاردَتها له. أنجز ترجمات لأعمالٍ عربية، من بينها مختاراتٌ شعريَّةٌ موسَّعةٌ لكل من محمود درويش، وعبد الوهاب البياتي، وأخيراً سميح القاسم. يستمرُّ عبد اللطيف اللعبي في الكتابة أيضاً، وتصدر له أعمال بالفرنسية والعربية منها **المسْلُوخ حيّاً** و**حرقة الأسئلة** الصادران سنة 1985 و1986 بالفرنسية ثم ثانيهما مترجماً سنة 1986 إلى العربية. كل هذه الأعمال ملغاة في الصحافة المغربية. لا أحد من أهل المؤسسات سألَ عن عبد اللطيف اللعبي ولا قرأ أعمالَه ولا وضَعَ مجهودَهُ في الكتابة والتعريف بالأدب العربي الحديث، عبر اللغة الفرنسية، مَوضعَ تقدير أو تحليل. بهذه البساطة تَطْردُ المؤسَّسة عبد اللطيف اللعبي ليعود المتعبُّون والخاضعون إلى رقصَاتِهم.

هناك أيضا الطاهر بن جلون المطارد من طَرف حُرّاس الثقافة الوطنية .كانت دار توبقال بادرت منذ نهاية 1986 إلى القيام بالخطوات الأولية لترجمة «ليلة القدر»، أي قبل صدورها بالفرنسية، وفي سبتمبر 1987 صدرت الطبعتان الفرنسية والعربية في آن. كان هذا حدثاً بالنسبة للطاهر بن جلون على الأقل. كان فرحاً خاصاً. ثم كان صمتُ المؤسَّسة. كما لو أن الطاهر بن جلون وروايتَهُ غير موجُودَيْن، فيما الحديث مستمرٌ عن أعمال لها مؤسَّسَاتُها. بل انعقد لقاء بين الروائيين العرب في الرباط ولم يُستَدعَ له بن جلون. بعد أسابيع قليلة كان الفوز بجائزة غونكُور التي فرِح لها العرَب جميعاً خارج المغرب، أما داخله فكان" رجال الجمارك" بتعبير بن جلون، رجالُ المؤسسات الوطنية والمضادة، هؤلاء الذين يَبتُّون في أمر مَنْ يُسمحُ ومن لا يُسْمحُ له بالمرور. نادرون من بين مثقفي المؤسَّسة الحزبيَّة من تضامن مع بن جلون. لم تتأخر الدولة عن التهنئة، وتخصُّ جريدة «**أنوال**» وحدها الرواية باحتفال. مقابل ذلك قامت أغلبُ المؤسَّسات، وفي مقدِّمتها «**الاتحاد الاشتراكي**» بمحاكمة الطاهر بن جلون، ولم تر في «ليلة القدر» سوى الفرنكوفونية، ثم

يأتي تقليدي آخر ليحاكم الرواية في ضوء ما سماه بـ "البازارية". هكذا تكون ثقافةُ غير المؤسَّسة طريدَة وطنيتها، وعن ذلك كتب بن جلون في "اليوم السابع". وتكون اللعبة مفضوحةً.

إن هذين النموذجين مختلفان من حيث اختياراتهما وممارساتهما الكتابيّة، ولكنهما شاعران طريدان من قبَل أولياء (ولك أن تلعب بدلالة الكلمة من معناها الديني حيث للأولياء قبَابُهم) وحُرّاس "الثقافة الوطنية"، وهي التي عادةً ما تحتكر "التقدمية". مفارقة غريبة، إذ كيف يفهم مثقفٌ عربيٌّ المكانةَ المتميزةَ لكل من اللعبي وبن جلون في الأوساط الثقافية العربية خارج المغرب، ومكانةَ الإلغاء والاتهامِ المخصصة لهُمَا داخل المغرب؟ ليس ضروريًا أن يَفهمَ، لأن مؤسَّسة القبيلة هنا مترسّخَةٌ. ولأن المقدسَ هنا مقدَّسٌ مطلقاً، كما المدنس هنا مدنسٌ مطلقاً. هذان النموذجان غير منفلتيْن من انشبَاكِ الوضع الشعري الراهنِ في المغرب.

هناك تواصلٌ بين المؤسَّسة وبين طرد شعراء يكتبون بالفرنسية. وتَبْتَعدُ عن الحتميات. ولكن تبعيَّة الثقافي للسياسي، وعودة المؤسَّسة الى الساحة الثقافية، قد تكونان من العوامل الرئيسة لذلك. فالمطرودون كثيرون، سنرى ذلك.

7. ويستمرُّ جيل السبعينيَّات في نشر الدواوين على الخصوص. منذ أكتوبر 1987 الى أبريل 1889 صدرت دواوين شعرية عديدة، تحدّتْ جميعُها الخطابَ الذي كان يُوهم بأن الرواية هي «حقيقة» راهن الأدب المغربي. من بين الدواوين الصادرة في هذه الفترة الأخيرة لجيل السبعينيَّات نجد «سيرة مطر» لمحمد الأشعري، «وفراشات سوداء» لعبد الله زريقة، و«الزمن الجديد» لحسن الأمراني، وديواني «ورقة البهاء»، وأخيراً ديوان عبد الله راجع «أياد كانت تسرق القمر». لا أذكر هنا دواوين أخرى عديدة صدرت هذه السنة فقط. مجموعة من الدواوين تخطُّ علامات، منها ما نحن قادرون على رصده، ومنها ما يتطلب فعل الزمن. إن الشِّعر يعلمُنَا التواضُع. فلْنفْهَم!

هناك، **أوّلاً**، استمرارُ شعراء في الإنتاج، رغم أنهم لا ينشرون جميعاً قصائدهم بشكل منفصل في الصحافة المغربية؛ **ثانياً**، عدمُ استسلام هؤلاء الشعراء (وغيرهم تأكيداً) لتبسيط الفعل الشعري، فكل واحد منهم ما يزال مُقتنعاً بشيء ما في الشعر؛ **ثالثاً**، توزُّع هذه الدواوين بين تجارب متباعدة، مما يرسّخ الاختلافَ والتعددَ كأساس للكتابة الشعرية الحديثة؛ **رابعاً**، يترابط هذا التباعُد مع مواقفَ متباينة من الحداثة الشعرية العربية ذاتها، من حيثُ الوعيُ بالقضايا والإشكاليّات والأسئلة التي تنشقُّ بها الحداثة الشعرية العربية على ذاتها، منذ فترة، ثم هي الآن منشغلة بِنُقْصَانها.

هذه العلامات لم تُثِرْهَا الصحافةُ. فمَا كُتِبَ، بالإجمال، هو تقديمٌ يفتقد التأمُّلَ. وأغلبُ القراءاتِ السريعة تمزج بين الإخبار والتعْميد. ما يزال هذا الشعر، إذن، مكبوتاً، رغم أن المقارنة لا تصح بين الأسماء التي لها مؤسَّساتُها والتي لا مؤسسات لها. هنا، الصُّور والتعليقاتُ والمناقشاتُ، وهناك الصمت. وداخل القبيلة تَراتُبها أيضا، أنَا وآخِي ضدّ ابْنِ عَمِّي. هذا هو قانون القبيلة.

من قبلُ كان عبدُ الله راجع خصَّ شعْرَ السبعينيات في المغرب بدراسة تحمل عنوان: **«القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والإستشهاد»**. ما كان يهم عبد الله راجع، آنذاك، هو ضبط رؤية الشعر للعالم وموقف الشاعر منه، ونحن الآن امام أسئلة من نوع آخر، تخترق الآني والتاريخي معاً، فتَصِلُ بين حاضر الشعر المغربي ومَاضِيه المسكوت عنه، ثم تنتقلُ القراءةُ لترى الى الشعر المغربي ضمن التجربة العربية. فالقراءة التفصيليَّة كمطلب فَوْرِيٍّ، لا تعني عماوة الوطنيَّة التي لا نُفارقها. كان الشعر المغربي يُدْرسُ على الدوام كشعر مغربي، ولكن القراءة بحاجة لبنية مُوسَّعَة هي بنية الشعر العربي الحديث. إنها قَلْبُ القانون. على قراءة الشعر العربي ان تُنَصِتَ لفُرُوقَات المحيط الشعريِّ. وعلى قراءة المحيط الشعري أن تنشبك بقضايا المركز الشّعري، بهذا نُفكّكُ المركزَ والمحيط، نعيد بناء المشهد الشّعريِّ.

الدواوين الصادرة لشعراء من جيل السبعينيات أثرٌ للكتابة والصمت، وهي أيضا ذاتُ تجاوُبٍ ملموس، مع دواوين وممارسات شعريَّة أخرى للجيل نفسه في بيروت ودمشق وتونس وباريس ونيقوسيا ولندن وغيرها من المنافي التي لا تُحْصَى. وإلغاء البعد العربي لتجربة الدواوين المغربيَّة، الخاصة بجيل السبعينيات، يتركنا خضُوعين لقانونٍ طالما قلَّصَ من فاعلية الشعر وقراءته.

إلا أن مشروعاً كهذا مُلْزِمٌ بالانفتاح على أسئلة الشعر الراهنة في العالم. نغادر قليلاً عجْرفَة الوطنيات، ونرحل في الفضاء الشعري الإنساني، بعيداً عن إرغاميات المؤسسة وتوابعها، من مستلزمات التمجيد، في زمن لم تحِسّ فيه المؤسسةُ بَعْدُ أن أكاليل الانتصَار مجردُ أعوادٍ مُستَبْسِلةٍ في اتقاد النار. باختزال الشعر المغربي الحديث الى شاعر أو شاعرين، ثم إلى قصائد معدودة مكتفية بذاتها، تكون ذاكرةُ الهاوية هي المستَبدَّةُ. منذ أواسط السبعينيَّات كان الفعل الشِّعريُّ قد تغير قليلاً أو كثيراً، لأن نصوصًا شعريةً لأسماء تنتمي لهذا الجيل وصلت لمناطق عربية متباعدة، من خَلَل النشر في الصحف والمجلات، كما من خلل اللقاءات والندوات والمهرجانات. ثم إنّ هُناك اهتماماً رمزيا بهذا الشعر في الترجمات إلى جانب الشعراء من غير المغاربة. بهذا المعنى يكون الشعر في السّبعينيّات قد اتبع خط سفر بين مناطق عربيَّة وغير عربية. لا نضخم ذلك ولكنه حقق شيئاً جديداً في البنية النصيَّة وتَصورُّ الكتابة الشعريَّة بارتباطٍ مع التجاوبات الشعرية العربية. كل هذا ينزع عن قراءته تملُّكاً إقليمياً.

8 . شبيبةُ الثّمانينيّات عانقت الشعر بحُميَّا العشق. من مناطق متباعدة أتت وتوزعت عبر المسارات. في الشمال والوسط والجنوب خرجت قصائد تبحث عن خصيصتها. بالكتابة المستمرة والنقاش على صفحات الجرائد رحلت في اختبار مُمكنها. أفادتْ هذه الشبيبةُ من تعليمها الأكاديمي، كما أفاد عددٌ منها من ازدواجيته اللغوية، يقرأ بالعربية والفرنسية. هذه ظاهرة لازمت جيلَ السبعينيات، وهي الآن تترسخ بهذا القدر أو

ذلك، وأفادت من التجارب الشعرية العربية، المغربية وغير المغربية على السواء. معها أصبحت أسماء شعرية متداولة، ونصوص ودواوين تنتقل من يد ليد . وللحقل الثقافي المغربي أثرُهُ على هذا الجيل، حيث تتفاعل التيارات والممارسات والإشكاليات، ويكون ليلُ المغامرة هو رحِمُ الكتابة.

جيل الثّمانينيّات غيْرُ متَجانسٍ. ذلك بَيِّنٌ. وتلك حالة جيل السبعينيّات. وعدم التجانس يتَبدَّى في أنماط الكتابة الشعرية وأسسها النظرية المستحوذة على النصوص. ولكن عودة التقليد وسيادة المؤسسة تحجبان ما ينشغل به هؤلاء الشعراء الشباب. هناك ملاحظات عامة يمكن إثباتها على النحو التالي :

أ) يفترق هذا الجيل عن السابق عليه في كونه لم يجتمع حول مجلّة، او صحيفة معينة يشرف بنفسه عليها. فهو ينشرُ في منَابِر متعددةٍ من غير اعتبار قَسْريٍّ لما عهدناه في السابق من تصنيف لمنابر النشر حسب خانات اليسار واليمين.

ب) عودة التقليد وسيَادة المؤسسة عَملاً على تحويل هذه الشبيبة إلى أرقام مُغْفَلة الأسماء وبالتجارب. والمؤسساتُ التي التحق بها شعراء الثمانينيات لم تُعْطِهِم بعدُ حقَّ الكلام، لانشغالها بإعادة ترْتيبِ البيْت.

ج) يفتقد نشرُ نصوص هذه الشبيبة مواكبةً نقدية موسَّعَة، تناقش أعمال الشعراء، مما يترك وضعية الإنتاج الشعري غامضةً إلى حد بعيد.

د) الإحساسُ الحـادُّ لهؤلاء الشعـراء بالغُربة عـن المؤسسات التـي التأموا بداخلها أو حولها.

هـ) مبادرة بعض هؤلاء الشعراء بالنَّشْر في مجلات عربية خارج المغرب، وهي مبادرة شجاعة ونادرة، بها يختارون موقعًا عربياً لكتابتهم ولمستقبلهم الشعري.

ولربما كانت هذه العناصر هي التي ساعدت على عقد أول مهرجان للشعراء الشباب في يوليوز 1987، بأصيلة، ضمن جمعية قدماء تلاميذ الإمام الأصيلي، ثم اللقاء الثاني

الذي انعقد بمدينة سَلاَ يومي 13 و 14 فبراير 1988، تحت شعار "الملتقى الوطني الأول للشعراء والنقاد الشباب"، وصدر عنه بيان نثبته لدلالته. هذا هو البيان حسب القضايا التي أكد عليها:

"- اعتبار ملتقى مدينة سلاَ استمراراً فعلياً للمبادرة التي أقدمت عليها جمعية تلاميذ تانوية الإمام الأصيلي(اصيلا يوليوز87).

- تثمين مبادرة فرع جمعية الشعلة مع العمل على تكرارها بما يخدم حركة الشعر، ويثبت كل الإيجابيات المحققة.

- تأكيد الدور الهام الذي يمكن ان يلعبَه العملُ الجمعويُّ الجاد في تنظيم ملتقيات ثقافية للشباب، سواء تعلق الأمر بالشعر أم بباقي الأشكال الإبداعية الأخرى.

- الدعوة إلى الإهتمام بأدب الشباب بمختلف أشكاله: شعر- قصة - مسرح - تشكيل -نقد...

- تفادياً لهدر الجهود، وكذا خوفًا من إعادة بعض التجارب، يؤكد الملتقى ضرورةَ ترابط المبادرات فيما بينها، بحيث تراعي كل مبادرة لاحقة المبادرات السابقة، وتأخذها بعين الإعتبار.

- أظهر ملتقى مدينة سلا غنىً في الرؤى وفي وجْهَات النظر حول التجربة الشعرية الشابّة، ورغم كل ذلك يظل هناك إجماع على وجود حساسية جديدة هي امتدادٌ صحي للقصيدة المغربية الحديثة.

- حتى لا يظل النقاش أسير العموميَّة، يدعو الملتقى الملتقيات الشعرية القادمة الى الأخذ بصيغة المحاور، مثلا: الصور الشعرية في شعرالشباب، البناء المعماري في القصيدة الشعرية الشابة... الخ وذلك حتى يكون النقاشُ أفْيَدَ والنتائجُ المستلخصةُ أهمَّ.

- ضرورة الوقوف عند التجربة الشعرية للشعراء الثّمَانينيّين، ذلك قصد استخلاص العناصر الإبداعية، والتقَاط الملامح والمقَومَاتِ الفنيَّة لهذه التجربة.

- يدعو الملتقى مجموعَ النقاد، وخاصةَ الشباب، إلى الاهتمام بالإنتاج الشعري، والعمل على قراءته وتناوله ، كما يدعوهم إلى الانكباب على الملاحق أو الصفحات الثقافية للجرائد والمجلات الوطنية.

- التفكير في صياغة ورقة إبداعيَّة محَدَّدَة لتصورالشعراء الشباب للكتابة الشعرية.

- يدعو الملتقى مختلف المبدعين الشباب إلى التفكير في خلق إطار تنظيمي يعملُ على توحيدهم وتجميعهم، وكذا التفكير في إصدار مجلة تكون لسان حال هذا الإطار.

- لايَدَّعي الشعراء والنقاد الشباب المساهمون في ملتقى مدينة سلا تمثيليَتَهُم لمجموع الشعراء والنقاد الشباب بالمغرب، ومن ثم فإن الملتقى يدعو كافة الشعراء والنقاد الشباب إلى فتح نقاش وحوار واسعيْن حول مُجْمَلِ القضايا الإبداعية الشعرية مؤكدًا ضرورة التوحيد والتكتُّل.

- يعبر المشاركون عن تضامنهم المطلق مع القضية الفلسطينية العادلة ومع الشعب الفلسطيني البطل، ومع انتفاضة "اطفال الحجارة" المجيدة"(5).

وقَّع البيان كل من مصطفى فهْمي ومحمد حجِّي وعبد السلام المساوي وعبدالمالك أشهبون وجلال الحكماوي ومحمد معتصم وأحمد بركات وسعيد أونوس وحسن برادة ومراد القادري. وبمقدور قراءة نص البيان أن تنفتح على اتجاهات متعارضة ومتباعدة، كالمقارنة بينه وبين بيانات السبعينيَّات والستينيَّات، ثم بينه وبين بيانات عربيَّة للشبان في تونس والسعودية والخليج ومصر، أو ضبط العناصر ذات الأولوية في انشغال الشعراء الشبان أو مشهد الشعر العربي الراهن، أكان مغربيًّا أم غير مغربيٍّ. اتجاهات مستعدة للاّنهائيَّة الانفتاح.

قبل ذلك، نتخلى عن جلال الحكم على مستقبل هذا البيان، فموقعنا يبتعد عن كل نزعة قضائية أو تنبُّئِيَّة. لكل واحد أن يقرأه بحريته. نُثبت فقط الانشغالَ الحميمَ بمسألة

(5) نشر هذا البيان في كل من جريدتي "العلم" و "أنوال" حسب علمنا.

الكتابة الشعرية بالعربية في المغرب، ووفرةَ عدَدِ المنشغلين بها، والإحساس الحادّ بالغربة في حقل ثقافيّ له عودةُ التقليد وعودةُ المؤسسة بسيادتها في آن. هذان اللقاءان تركا أثرهما الأولي خارج الشعر، فقد أحست مؤسسات حزبيّة بضرورة الانتباه لما يُعْلِنُ عن نفسه بمبادرة تلقائية وبإرادة وحرية. وتجسدن الانتباهُ في إقامة بعض المؤسسات السياسية لمسابقات شعريّة خاصة بجيل الثمانينيات، استحق فيها الفائزون هدايا رمزية. لن نتدخل في اختيارات هؤلاء الشبان، فتلك حرّيتهم وذلك اختيارهم. والأساس هو الممارسة النصيّة نَفْسُها.

الهامش الذي يبقى لنا هو أن نسأل، في ضوء تاريخ الشعر المغربي الحديث: هل استطاعت هذه الشبيبة الانفلاتَ من ذاكرة الهاوية؟ ليس لدينا جوابٌ، وهو لن يكون في المرحلة الراهنة إلا قَسْراً. نكتفي بتذكر مشهد تاريخي كانَ وصَفَهُ الشاعرُ والروائي المغربي عبد المجيد بن جلون في أول مقال كان نشره في مجلة **الرسالة** المصرية سنة 1936، ومما جاء فيه عن وضعية الشعراء الشبان، آنذاك:

«والنهضةُ المغربيةُ تقوم على أكتاف الشباب الناشيء، فهناك الشباب يكتبون لأنفسهم، ويقولون الشعر لها أيضاً، وربما أطْلعُوا بعض أصدقائهم على ذلك، وبعد هذا فإلى ظلمات الدرج، حيث يعلم اللهُ وحدَه ماذا يكون بها، وكاتب السطور يعرف جماعة من هؤلاء في فاس اطّلع لهم على قصص لا بأس به، وشعر له حظُّهُ من الجودة يبشران بمستقبل حافل. إذن فالأمل في الشباب الناشىء الذي يقرأ بنَهَمٍ ما يكتبه أفذاذُ الشرق، فاعتدلت بذلك أفكارُه نوعاً من الاعتدال، ويوشك إن هو استمر على اجتهاده أن يكون من أدباء يبذرون في الأرض المغربية الخصبة بذُورَ الأدب الصحيح، بل إني أؤكد أن هؤلاء الناشئين لا بد أن يكون لهم شأن، فما كانت هذه الجهود لتضيع هباءً» (6).

(6) أعيد نشر هذا المقال في جريدة **العلم** بتاريخ 26 سبتمبر. 1981.

إن الزمن مختلف حتمًا، والأوضاع الثقافية والشعرية، وطنيًا وعربيًا، موشومة بتاريخها. وإذا كان عبد المجيد بن جلون يصف لنا ذاكرة الهاوية بلغته الخاصة، مازجًا بينها وبين الانقياد لفصاحة لغة النبوءة، فإن هذه الذاكرة لم تُمْحَ بعدُ. بنيةٌ تتكرر، ولامجالَ للنبوءة. فالسفر في ليل القصيدة المغربية مؤرخ هو نفسه بالمهاوي السحيقة. دليل "منعطف الاستعارة" الذي استحوذ على لقاء سلا انتماءً هادئًا لممارسة قصيدة النثر وانتخاب الخيال كعنصر أول للكتابة النصية. تلك مسألة نظرية يمكن تناولُها في مستوىً آخرَ. نشيرُ هنا إلى الامتياز الخاص الذي تكتسبه قصيدة النثر، مع جيل الثمانينيات، من غير ممانعة ولا محاكمة. قصيدة النثر مع جيل الثمانينيات تحتل المشهد الشعري، والنظريات المصاحبة غَيْرُ منعدمة في القراءات النصية المتداولة. هل يمكنُ القولُ إن العروضَ انْتَهَى؟ لنحذر مكائد التاريخ، ولْنَضَعْ تركيبةَ التحنيط على حُجَّة الوصل بين الإبدالات النصيَّة وتقدُّم الشعر. كذَّب التاريخُ القديمُ والحديثُ خطاطات تبسيطيةً بها اهتدت حركاتٌ شعريةٌ وهي تُؤْمِنُ بالتجاوز الميكانيكي أو الدوغمائي. عِلَلُ الحداثة حاضرةٌ. مكائد التاريخ أيضاً.

9 . كانت «جمْعيَةُ أصدقاء المعتمد» بمدينة شفشاون (شمال المغرب) أصبحت منذ 1965 مكاناً لتجمّع الشعراء. هنا التاريخ متوثّب أيضًا. تقلُّباتٌ وصمتٌ ثم عودةٌ مجددةٌ متعثرةٌ. وتستَسْلِمُ هذه الجمعية في سَنَواتها الأخيرة للمؤسسة السياسيَّة. أهذا سببٌ إضافي لإحساس جيل الثمانينيّات، فضلاً عن جملة من السابقين عليه، بغربة مزدوجة وتحييد في المؤسسات غيرالشعرية والشعرية؟ يصعب تأكيدُ الحتميَّات. والفجوةُ تتكلم هي الأخرى. ومهما تجرأنا على التعمية فالصرخة دائرة بين الذوات الكاتبة. صرخةُ غرْبة جماعيّة.

10 . فعل تصنيف الشعراء في المغرب الحديث إلى أجْيال، حسب العُقود، دال في حد ذاته. للشعر الإسباني الحديث تقليد التسمية حسب الأجيال، وأشهر جيل هو جيل27. لا مجالَ للمقارنة. هذا التصنيفُ في المغرب يرسّخ، من ناحية، ذاكرةَ الهاوية التي انحفرت آثَارُهَا المضمَرَةُ والصريحةُ على جسد النصوص والشعراء، مهما كان مَوْقعُهم واختيارهُم

الشِّعريّان؛ وهو، من ناحية ثانية، يؤرخ لتعدد الأزمنة في الزمن الواحد، بحيث يكون الانتقال من جيل إلى آخر حاملاً لمشترك الكتابة الشعرية، لا فرق في ذلك بيْنَ تقليدي ورومانسيٍّ ومُعاصِر. كتابةٌ لا سلالةَ لها. تائهون في البحث عن قصيدة تُسَمِّي الزمان والمكان بتسمية قادرة على استنهاض دلالية مغايرة بها ينعتق الزمنُ منَ اللازمن؛ وهو، من ناحية ثالثة، يثبتُ الصراع بين عبودية المؤسسات (حتى الشعرية منها) وحرية الإبداع. فهذا الصراع المتجدد تُغالب فيه الحياةُ المَوَاتَ، داخل شرائط تاريخية - اجتماعية - لغوية - ثقافية، يهيمن عليها الديني والجماعي والسياسيّ، حيث يعطي لحرية الشعرمكان المدنس، والشعراء في هذا متضامنون (رغم أحْقَادهم المعْتَادة)، إلا أنهم لم يفطنوا بعد لسلطة البنيات التي لا تزال مستمرة إلى الآن، وغالباً ما يكون الخضوع هو نهاية المجاهدَة، ونادراً ما نلحظُ الانفلات من انعقاد الدائرة وصرامتها، وهنا يختبر الشعر غربةً غيْرَ سعيدة ولا منتجة.

11. لتقطيع مشهد راهن الشعر المغربي الحديث التحامُه، والملاحظاتُ المبْثُوثَةُ بين سطور سابقة، عن الوضع النقدي، تستدعي إضافةً مشخصةً. فالشعر المغربي المعاصر تحف به القراءات مها كانت جافيةً أو متنطعةً. لهذه القراءاتِ تاريخُهَا، وقد دافع الباحث المغربي عبد الجليل ناظم مؤخراً عن رسالة جامعية تناولت بالتفصيل تاريخ وتصنيف وتحليل نقد الشعر المغربي الحديث، منذ الثلاثينيات إلى السبعينيات. وما تستخلصه هذه الدراسة هو انتقال الوعي النقدي من حالة الحكم والقضاء بمعايير قبْلية، أكانت جماليّة أم إيديولوجية، لها سِمَةُ السجال، إلى حالة التحليل والوصف، يكونُ الصدورُ فيهَا عن قطيعةٍ في الرؤية النقدية.

ما يستحقُّ التركيزَ عليه هو اقتحامُ الشعر المغربي الحديثِ جدارَ الجامعة المغربية، التي لم تكن من قبل تعترف بهذا الشعر، بفعل عوامل متنوعة، منها حقيقةُ المركز الشعري في المشرق، وامتيازُ الدراسات القديمة. إنه عهد قريب. ومنذ السبعينيات اتجهت الدراسات

الأكاديمية، وخاصة من طرف شعراء السبعينيات، لتتناول هذا الشعر بالقراءة. كنت ابتدأت بشعر الستينيّات من خلال «**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**»، ثم تابع الاختيار عبد الله راجع ليخص شعر السبعينيات في دراسته التي ذكَرْتُهَا، من قبل، بعنوان «**القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد**». في فرنسا كذلك أنجزت دراسات أخرى في السياق ذاته من طرف باحثين لا شعراء، وهي لكل من رَشيد بنْحَدُّو، وعَزيز الحُسَيْن (صدرت بالعربية بعنوان **شعر الطليعة في المغرب**)، ثم دراسة محمد بلمجدوب، وأخيراً دراسة محمد الزاهيري. هناك دراسات أخرى. لكل واحدة من هذه الدراسات اهتماماتها النظرية وعيِّنَةُ شُعرائِهَا، وهي بمجموعها تجعل من الشعر المغربي المعاصر موضوعاً إجرائياً لبحث السؤال الشعري والنقدي، في ضوء النظريات الحديثة للأدب عمومًا، وللنص الشعري بالخصوص.

إن الشعر المغربي المعاصر، الذي كانت قراءته منحصرة في الصحف والمجلات، أصبح يَهْتَدي بتأمل تحليلي ونظري له فرضياتُه ومصطلحاتُه، وهو بهذا يتموضع في حقل أوسع وأشمل للقراءة، أكانت تاريخيَّة أم تحليليَّة أم نظرية، فهذه جميعُها تمنح الشعراء إمكانيةً أوسع لتأمل النص الشعري، فيما هم يتأمّلُون العالمَ الذي يعيشونه ويسيِّجُهُمْ.

واقتحامُ الشعر المغربي لجدار الجامعة يتزامن مع الاهتمام العربي، الذي أخذ في الإنصات لمحيط شعري، ولتجارب وأسئلة شعرية لم تعد معزولة عن أخواتها خارج المغرب، أي أن الممارسة الشعرية المغربية أصبحت تهاجر ببطء وصعوبة إلى فضائها العربي. ولاريب في أن بنية الثقافة العربية، في بيروت السبعينيات، والنقدية منها أساساً، كانت مهيأةً للتجاوُب مع ما يُنجَزُ في المغرب، ثقافيًا وشعريًا على السواء، ومن ثم بدأ زمنٌ مغاير لقلب علاقة الشعر المغربي بغيره. في بيروت وبغداد والبحرين وصنعاء ودمشق، ثم باريس ولندن وقبرص، التقى شعراء ونقاد عرب بالشعر المغربي، وعبر هذا اللقاء كان لميثاق شعري أن ينبثق، وبه يأخذ استبداد الدائرة المغلقة بالتفكك. إنها بدايةُ تجاوب شعريٍّ

تتجاوب فيه القضايا والأسئلة، كما تتبدل العلائق وتنهدم المسلّمات القبلية. فسحة أمل، وذلك ما يمكن أن ينشأ هادئاً وناضجاً.

12. هذه خطاطةٌ تنضَح بدمها الشخصيّ. نزيفٌ لنزيف. تأريخ. تصنيف. تحليل. تأويل. كيف يمكن لكل ذلك أن تختزنه كلمةٌ واحدةٌ؟ وللحداثة الشعرية في المغرب قضايا وأسئلة أخرى. في اتباع مسار رغبة الخطاطة (مَنْ يوجّهها؟) كانت المآزق والموانع تَنْشَدُّ إلى طريقها، والاسترسال لم يسمح لغير شُعيلاَت أن تخترق المشهدَ الشعريّ. هنا يختلف مكانُ القراءة، بما هو مكان أسئلة الحداثة الشعرية العربيّة ذاتها.

منذ أواسط السبعينيّات بدأ نموذجُ الحداثة الشعرية العربي آيلاً برمتهُ الى التفكيك. كان الشعر المغربي آنذاك بعيداً عن الإحساس بالتصدع. فالقصيدة الملتزمة، والوظيفة الإجتماعية المباشرة للنص الشعري، شكّلاَ عائقًا نقديًا للتقليد والحداثة معاً. والأسئلة الأوليَّةُ التي حاولت الإقترابَ من مُساءلة الحداثة في الشعر المغربي، ووُجهَتْ بمحاكمات كان اليسارُ أسبقَ إلَى إعلانهَا. إنه يسارٌ أعْمَى. وللعَمَى تاريخه الذي لاَ تُخطئَه البَصيرَة.

كنت في "بيان الكتابة" الصادر في سنة 1981 (7) (والذي أقْدَمَ رشيد بوجدرة في سنة 1986 على إعادة نشره في الجزائر بإمضائه) قمتُ بتحليل لما أسميه اليوم بـ «ذاكرة الهاوية». ومن بيْنِ العوائق المهيمنة التي تستديمُ هذه الذاكرةَ تبعيةُ الثقافي للسياسي، في العصر الحديث، بعد أن كان تابعاً للديني في القديم. شعرٌ لا سؤال لديه ولا جوابَ. إنه تصريف (تعليق وشرح) للخطاب السياسي، فيما هو خاضع للمؤسسة السياسية. بين السياسة والسياسي فرق نظري. من هنا كانت القضايا النظرية للممارسة الشعرية مكبوتةً في المغرب. وبالكبْت تتصالح الأشكال والممارسات والرؤيات الشعرية.

فظهورُ علي الصقّلي يُبرّرُه أساساً استمرارُ تقْديس محمّد الحبيب الفرقاني ومحمد الوديع الآسفي، من طرف شعراءِ ونُقّاد اليسار. يُصنَّفُ الصقلي في اليمين ويصنّف الثاني

(7) الثقافة الجديدة، المحمدية، المغرب، ع. 19.

والثالث في اليسار. ولكن لا فرق بينهما شعريًا، كما لا فرق بين بنيَتِهما الذِّهنيَّة. فقط هناك المؤسسة التي توزع الوظائف. وللشعر المذابحُ الطقوسيّة. هكذا كان محمد الحبيب، المُسَمَّى من قِبَل مؤسسته، السياسية والثقافية، بالشاعر التقدمي، كَتَبَ عن جرأةِ وحريةِ ومغامرةِ شعرِ السبعينيّات:

«انفجر شعر السبعينيات بفيْض لغوي "مُتَعَنْطِز" مُنساقاً في معظمه مع آخر التقليعات في البوهيميَّة الأروبية، مضافاً إليها السلبيَّات التي تتكوم داخلها ثقافتنا الوطنية المعاصرة. ولعل الموقعَ الإجتماعي-السياسي، ومايستتبع من التردد والاستخفاء في المواقف والآختيارات، قد ساهم بصفة داخلية، ومباشرة ـ من جهته ـ على المساق البوهيمي الوجودي لشعرنا الحديث نحو الغموض والتهويم، والتسكع في العموميات ومضارب الإبهام والتشنجات الصوفية الهاوية» (8).

فَقيهٌ ينضاف لسلْسلَة الفُقهاء، سياسيٌّ وهبتْهُ المؤسسةُ سُدَّةَ الهاويّة. لا مجالَ للشعر والشعراء. مع ذلك أراد أن يكون «حديثاً»، فنشر قصائد بالخط المغربي على الصفحة الأولى من الملحق الثقافي لجريدة **«الاتحاد الاشتراكي»**. يخْطفُ اجتهاد اللاحقين ويَعْدمُهُم.

كانت الحداثةُ في السبعينيّات مُتمحورةَ حول جُمْلة من المفاهيم المستحوذة على النص، وكان من علامات الانتقال، من بنية السقوط والانتظار إلى بنية التأسيس والمواجهة، انشغالٌ بالكتابة كفعل جسدي تتورط فيه الذات الكاتبة. كان المفهوم بسيطاً في البداية، وحَوْلهُ تَحلَّقت كتاباتٌ، ثم جاءت الثمانينيات بشتات مجموعة السبعينيّات المتضامنة في مجلة **«الثقافة الجديدة»**، بعد توقيف السلطة لها، وتداخل التوقيف مع انفراد المؤسسة بالسلطة الثقافية. بمفهوم الكتابة ارتدت أسماء شعرية من جيل السبعينيات على نفسها، تأمَّلت ذاتها دون خجل أو مواربة.

(8) مقدمة ديوان **دخان الأزمنة المحترقة** ، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1979، ص، 67.

ثم مع زمن الشتات كان الارتداد ثانيةً، بأخذ مسافة ممّا كانَ يوحّدُهُم. لم يعد الالتزام السياسيُّ همّاً شعريّاً بعد أن سقطتْ تجربةُ أحزاب المعارضة السياسية المغربية. ومهما كانت سلطتُها الثقافيّةُ تبدو مهيمنةً فهي متبددةٌ. تلك نتيجة استبداد المؤسسة المضادة. سلطةٌ لا جلالَ لها، أو سوطٌ لا مفعولَ له تقريباً. نعم، إن هذه المؤسسات المضادة تعيش انتصاراتها الدائمة. لا تتجرأ لحظةً على تأمل ذاتها، ولا تمتلك فعل النقد، ذلك منْ غَيْر هُمُومِهَا.

بعودة المؤسسة يعود الخضوعُ الشعريُّ وينفرط السؤالُ. هكذا ارتدّ شعراء على أنفسهم. ويأخذ التقليديون، من الفرقاني إلى المجاطي، محاكمةَ اختيارالسؤال الشعري، لا الأجوبة، كما قد نعتقد. المقدَّسُ مقدَّسٌ. والشعر في المغرب لا سؤال لديه ولاجواب. بيننا الآن وبين مرحلة الانفجارات الشعرية والنقدية في مغرب السبعينيات عقودٌ من الزمن الثقافيّ، تبَعاً لنوعية الارتدادات من جهة والاحتمالات المعزولة من جهة ثانية.

العائدون إلى بيت الأب يزدحمون على عتبة البيت، من جميع الاختيارات الشكلية للكتابات الشعرية. أصبح الخروج على الأب الرمزي يبدو من سمات العصاة، أما نحنُ فأمّةٌ طيِّعَةٌ شكُورة، عائدون إلى بيت الأب انتهَوْا من الشعر، وأخذوا يقدّمُون التحقيقات المبتهجة. عائدون تَبَيَّنَ لهم أن يكتبوا قصائد بشطرين، طويلَيْن عريضَيْن، تناسب مقام الأغراض القديمة، من هجاء ومدح وخضوع. آخرون فضلوا التشطيب على ما لَمْ يعُدْ مستجيبًا لهاوية المرحلة. وقل إن الشعر المغربي انتقَلَ مِنْ عصْرٍ إلى عصْرآخر. تاريخٌ بكامله يُمْحَى. والمجدُ لذاكرةِ الهاوية. هذا الذي يفعل في راهنِ الشعر المغربي. انتماءٌ للتقليد، لا مساءلةٌ للحداثة.

غربةٌ موشومةٌ. يُتْمٌ أوّل. هذه وضعيةٌ من لا يعُودُ لبيت الأب. هنا يكون اختبارُ السراديب. تجربةُ العزلة. أسماء تنادي على بعضها من خلل الكتابة ذاتها. هي الكتابةُ سؤالٌ. مفاهيمُ الحداثة تتعرضُ للتساؤل. في النص تستعصي على الاختزال. تمحو القصيدةُ

شيئاً فشيئاً ضجيجَها وتعيد قراءة حيوية العالم عبر تجربة الذات الكاتبة. نصوصٌ تتسرب بفتْنَتِها الآثمة إلى قارىء منْ مكان غير مُحدَّد ، في نُسْكيَّة العزلة تختارفعلَها هناك حيثَ - لاَ- شيءَ - يكون - غير - مَحْو- أُستبْدَاد- ألامْتلاء- وَ- المعنَى .

سكَنٌ في السّراديب. كتابةٌ مخدُوشةٌ.

المحمدية في 15. 5. 1988

ذَبْذَباتٌ تحْتمي بيقَظَتِهَا
(عَن الشّعْر والثورَة الفلسْطينيّة)*

1 . تحتفل الثورة الفلسطينية بربع قرن على انطلاقتها، والانتفاضة تحتفل مجدداً بعيد ميلادها. إنه العيد الثاني. فرحٌ مضاعَفٌ مع الغبار يرتفع. الأجساد، التي اكتشفت أياديَها ذات صباح، بالأعلام ترتفع هي الأخرى. ألوان العلم الفلسطيني ترتمي من يد إلى يد، ومن فضاء إلى فضاء، قوساً قُزحياً. لا الجلبةُ بل النشيد. أطفال يحتفلون بأيْديهمْ وحجارتها. بحجْمِهم ترتفعُ. والنسوة مؤهّلاَت لغير هذا الزمن البارد. صباح مستبْسِلٌ في ضوئه. صباح لنا أن نظفر بفرحه. والإعلان عن وثيقة الاستقلال يؤكده، كما تؤكده الأيدي المضيئة بأحجارها. لا شيء في منتهى الصباح يعلن عن غير الصباح. والانتفاضة، التي انتقلتْ بالفلسطيني من زمنه إلى زمنه، تسكن دمَنَا وردةً هتُوكة لا مردَّ لهَا.

2 . هي ذي انتفاضةُ الفلسطيني تنتظم أيضاً في عُبور المنافي للمنافي. لحظة تنفجر أو تتساءل أو تستغيث. لحظتي أنا، في مكاني المسمى كتابة، حيث المحيط الآطلسي يتذكر أحياءَهُ وموتاه من غير تقْسيط. لن تستشير الانتفاضةُ زمني لأني مسؤول عنه. ولكن ما معْنى أن أكون مسؤولاً عنه؟ وما حدود مسؤوليتي؟ بالسؤال وحده تستطيع يداي الرؤية، وبه وحده أبتهجُ بما تفعل بِي الكتابة. مرتفعات السؤال ومنحنياتُه تطوّح بجسدي. في

(*) مجلة بيادر، تونس، العدد 2، ربيع 1990.

القشعريرة أو الهذيان أكون، وفيها أتناول مجدداً همَّ كينُونَةٍ ليستْ للانصياع مُهيأة. السؤال والقلقُ. والانتفاضة أمامي لا ورائي. شُعَلُ الاحتراق. مواقعُ الدم. أهبة الأسوار. مدافن الصرخات. مَنْ يُنصت منا لدم الانتفاضة؟ ومَنْ يصاحبُ منّا الشهداءَ إلى شهادتهم؟

يبدو هذان السؤالان مكرُورين. من قبلُ كانت لهُمَا صِيَغٌ حددها تاريخ النضال الفلسطيني ذاتُه. بل قد يبدوان بلا رائحة. في سياق راهن الثقافة العربية بقضاياها ومنتجيها وشرائط إنتاجها. وإذا كان من حقي أن أسأل فلابد لهذا الحق أن يبحث عن أسسه المعرفية. أن يتأمل في الراهن، كما يتأمل في الماضي القريب والبعيد. هناك، فقط، تكونُ لي حجة ألا أخدع جسدي أو أسلِّمَهُ للهجيج.

3 . ما معنى "فلسطين في سؤال الثقافة العربية"؟ سؤال يُولَدُ من رحم سؤال مسكوت عنه أو مفكر فيه. والحقل الذي أنا منشغل به هو الكتابة الشعرية. وشيئاً فشيئاً تتضح لي العتمات. تاريخُ النضال الفلسطيني يؤرخ لفلسطين في سؤال الثقافة العربية. ولكنّنَا انتقلْنَا من البداهة إلى البداهة. ولم يكن السؤال إلاّ لَمساً يكاد يكون مقتنعاً بالإرباك.

انتبهنا ذات يوم الى ما حولَنا، ومَا فينَا، ليس بداهةً كما قالوا ويقولون. والآن يبدو الإرْبَاك مكتئباً، لأنه في البلاغة أقام أو في الانفعال، لا في المعرفة.

في البدء لم يكن للسؤال حضور. البديهةُ كلها قدّمتْ لنا الخُطاطات الجاهزة عن إسرائيل والصهيونية وفلسطين والعروبة. كان الجوَابَان، العسكري والسياسي، يعفيان الثقافة من مساءلة ذاتها ومن إدراج فلسطين ضمن سؤالها. لن أعود الى ذلك.

ومع انطلاقة الثورة الفلسطينية، في فاتح يناير 1965 بدت الثّقافةُ العربية تغيّر موقعَها، وفلسطين لم تعد مُبْعَدةً. ولكن هزيمة 1967 هي التي تؤرخ لفلسطين في سؤال الثقافة العربية. في نهاية الستينيّات وأوائل السّبعينيّات اتضح ان تحرير فلسطين متلازم مع تحرير الثقافة العربية.

مِنْ هنا كانَ لنَا مَا كَان. انشغالٌ ببنية الثقافة العربية في ضوء الأطْروحات الثقافية التي سادت العالم آنذاك، وخاصة الثورة الثقافية في الصين، والثقافة الانتقادية التي عمت الولايات المتحدة الامريكية بعد تورطها في فيتنام ، وظهور المعركة الثقافية النقدية في فرنسا ، فلسفياً وأدبياً وفنياً على السواء. هكذا اندمجت الثقافة العربية بسؤالها في سؤال الثقافة الكونية. عندئذ اخذت مفاهيمُ الوحدة والقومية والعروبة والنهضة والحداثة تعثُرُ على مسارات مغايرة في الطرح والتناول. كل شيء أصبح مُعرّضاً للسؤال، من غير تمهيدٍ أوْ لبَاقة.

وإذا كانت الحقولُ السياسيةُ والعسكريةُ والتكنولوجيةُ والعلميةُ للعالم العربي قد استبدّتْ بالدراسة والمناقشة، فإن الحقل الثقافي المباشر، الذي كان له تأمل فلسطين في سؤال الثقافة العربية، تجسّدَنَ في الشعر أوّلاً؛ ثم في الإبداع عموماً، رواية، مسرحاً، سينما، تشكيلاً. تمّ ذلك من خلال السؤال السارتري : ماذا يستطيع المثقفون؟

4 . هل نكتبُ عن فلسطين أم نكتب فلسطين ؟ هذا هو السؤال الإشكالي الذي استحوذ على الإنتاج الشعري، والنقدي، بخصوص البُعْد الفلسطيني للشعر الحديث، من نهايات الستينيات إلى أواسط السبعينيات، إلى حرب لبنان. واتسع السؤال ليتناول كلاً من حدود فلسطين والانتماء الفلسطيني. فكل البلاد العربية تحولت إلى فلسطين وكل المثقفين العرب أصبحوا فلسطينيين في الخطاب التحرري العربي آنذاك.

ولكن هذا السؤال الإشكالي، في الحقل الشعري، تلازمَ وإعادة طرح مسالة الحداثة برمتها، حيث التاريخ واللغة والمجتمع والذات، في علائقها مع البنية الثقافية الموسعة، أصبحت من مدار الحداثة. دفعة واحدةً تُطرح القضايا، وفلسطين حاضرة بصيغة صريحة أو ضمنْيَة.

لم يكن الصراع بين الأجوبة طائعاً، ثم اتّضح، فيما بعدُ، أن التقليد هو المنتصر في الصياغة والهيْمَنَة.

5 . خارجَ حقْل الشعر، كانت السلطة للخطابَيْن السياسي والاقتصادي، فيما تقلص الخطابُ الفكري. ولعل المحاورَ الأساسية التي انشغل بها الخطاب السياسي، هي المتعلقة بالغزو الثقافي الأمبريالي والصهيوني للعالم العربي ، ثم محور محاكمة الصهيونية.

أسميهمَا محْورين سياسيّين لأن إعادةَ قراءتنا للنتاج، الذي ساهم به المثقفون في تناول الغزو الثقافي والصهيوني، تدلنا على أنه نتاجٌ يفتقدُ الأسُسَ المعرفية، ويتعامل مع القضايا بالاطمئنان إلى الإيديولوجيا والانفعال، وهو ما أدى إلى تعضيد الثقافة التقليدية، التي ترى الى القطيعة مع الآخر سبيلاً أوْحَدَ لإعادة بناء الذات العربية وثقافتها وهويتها. وبإلغاء المعرفة تُلْغَى إمكانيةُ السؤال أساساً، وبه تجديدُ التأمل في معنى إسرائيل، وتجديد التأمل في معنى فلسطين.

6 . لهذا قلتُ، منذ البدء، إن الانتفاضةَ لن تستَشير زمَني، فأنا وحدي مسؤول عنه. «وحدي» لا تعني، في هذا السياق، ذاتاً مُفردَة، بل تعني، بالدرجة الأولى، ذات المثقفين في جماعيتهم.

مع انطلاقة الانتفاضة، قبْلَ سنتين، كُنّا امام سؤالين : ماذا يستطيع المثقفون؟ وكيف يكون لفلسطين موقعٌ في سؤال الثقافة العربية؟ وإذا كان السؤالان غيرَ مفاجئين، فإن الجواب عنهما كان مفاجئاً أو مُعلّقاً، هذه المرة. مفاجئاً لأنه كذلك بالنسبة للذين لايروْن إلى الزمن في فعله، فهؤلاء كانت البداهةُ جوابَهم والكسلُ المعرفي مسارَهُم؛ ومعلّقاً لأن ما تم إنجازُه، والصيغَ التي اتّبعها الإنجاز، لم تعد، في راهن الوضع العالمي، ثقافياً وسياسياً، مجتلبَةً لليقين أو للتلقائية.

إن المعطيات والأوضاع العربيّةَ وَ الدولية تغيّرتْ، منذ بداية الثّمانينيّات، عما كانت عليه من قبل. والمنظورُ الذي استنَد إليه اليسارُ العربيّ، سياسياً وثقافياً، في الستينيات والسبعينيات، بغايةِ الانخراط في الثورة الفلسطينية، وإدماج فلسطين في سؤال الثقافة

العربية، لم يعُدْ قابلاً للاشتغال، بالنظر إلى الخريطة الجيوسياسية الدولية والعربية، أو إلى الاختيارات الايديولوجية، التي كنا تعوّدْنَا عليها، أو إلى وظيفة المثقّفين والثقافة.

لقد اصبحت الحساسيةُ الفرديةُ مشترَكاً يوحّد مجتمعات داخل أروبا وأميريكا وخارجهما؛ ونموُّ الحساسيةِ الدينية، يندرج ضمن هذه الحساسية الفردية. كما أن هيمنة التقارب بين الإيديولوجيات والسياسات والاقتصادات، إلى جانب انهيار الأنظمة الشيوعية في أروبا الشرقية، أعطت لحقوق الإنسان والديمقراطية ونقد الدوغمائيات أسبقيةً في الاهتمام.

وعربياً نشاهد انطفاء تنظيمات سياسية كانت تَنْعت نفسها بالديمقراطية والتقدمية. انطفأت هذه التنظيماتُ بالممارسات اللاديمقراطية لمن يدّعُون الديمقراطية، وبالاستبداد والإلغاء والمحق تُجَاه المخَالف والمختَلف. وفي ظل عودة ظهور تفرُّد الدولة بالسلطة، تحولت هذه التنظيماتُ الى مجرد امتداد للسلطة، فيما هي كانت من قبْلُ تمارس ما هو أعنف، أحياناً، من بطش السلطة.

وتفردُّ الدولة بالسلطة السياسية، عربياً، مكّنَهَا ثقافياً من استرداد موْقعها القديم في رعاية الآداب والفنون. وليسَتْ هذه الرّعايه سوى إخضاع أنيق ومُنمّق للثقافة والمثقفين. لا أعنفَ هذه المرة، حتى لايكونَ بينهم مَنْ يستجير ببطولة أو شهادة. الأموال والأعياد والمهرجانات والأسفار تكفي. ولذلك فإن أغلب المثقفين العرب يتسارعون، يومياً، وبلا كَلَل، للظفر بالامتيازات. الثقافة الآن امتيازٌ في العالم العربي. والهالكون هالكون. لذلك بطُل الحديث عن الحلم التاريخي، والمبدإ الأخلاقي، والبحث عن الحقيقة.

إن السبعينيات، التي ابتهجت بالسؤال المعرفي، أخذت، منذ اواسط الثمانينات، في إفراغ موقعها ليحتلهُ الصمتُ والانكفاءُ والتراضي، فضلاً عن الندم على السؤال. ثقافتنا العربيةُ، الآن، تكاد تكون بلا جدَل ولا سؤال. وبهذا أصبحت البداهة، مجدداً، تُغالب إعادة بناء التصورات، وإعادة بناء موقع فلسطين في سؤال الثقافة العربية. والبداهة في راهننا الثقافي، تتفاعل مع سياق الخضوع والإخضاع.

ورغم أن الشعراء لم يتخلّفُوا عن تقاسُم الامتيازات مع غيرهم، ورغم أن التقليد أصبح معتبراً ومُهاباً، فإن وضعية الشعر والشعراء ليست قابلةً للاختزال، لأن تاريخ هذا الشعر، قديماً وحديثاً، بما هو بناء خطاب وإنتاج دلالية، يفلت من التقعيدات والإخضاعات. في منافي الذوات أو منافي اللغة يحرس هامشَه وينصتُ، بهدوء للتجاويف التي بها كان ويكون.

إن فلسطين والشعر تبادلاً التفاعلَ، بصيغ متباينة، منذ الثلاثينيات. وأهم منَ التاريخ، هنا، هو ملامسةُ قليل من تبادل التفاعل. إذا كانت فلسطين في بداية المشروع الصهيوني لم تَطرح سؤالَها على الشعر، فذلك يعود لبنيةِ الشعر التقليدي اساساً، حيث كان هذا الشعرُ وما يزال باحثاً عن موضوعات تسمح لمفهوم الزمن التقليدي بأن ينفجر، عبر اللغة المتعالية وأسبقية المعنى وهيمنة الصوت. بذلك كانت البداهة الشعرية تجعل من فلسطين موضوعاً مقدّساً، تتذكر به ماضياً ليس حاضرنَا ولا حاضرَ فلسطين. فالخطابُ، الذي نرى من خلَله إلى العالم، كان في الشعر عاجزاً عن أن ينقلنا إلى فلسطين الحديثة، الواقعية.

واستمر هذا الخطاب الشعري التقليدي، بعد هزيمة 1967، في اعطائنا فلسطيناً تصوريّة، لها المقدس والمُتعَالي، أوْ لها البكاء والنّحيب، أوْ لها صورة العصور السحيقة. ذلك كان جوابَ الكتابة عن فلسطين. أما كتابة فلسطين فقد اعتمدت عدم استجابة فلسطين الواقعية، الحديثة، للخطاب الشعر التقليدي. والتقاطُ هذه الرؤية لم يكن هيّناً في ضوء سيادة الخطاب التقليدي. هنا أصبحت فلسطين تفعل في السؤال الشعري عن الحداثة واللغة والتاريخ والواقع. أمكنة مُتقَاطعة تخترقها الذاتُ الكاتبة من خلال كتابتها ذاتها. وبهذا تملّكنا فلسطين أخرى، فلسطيناً تلازم اسئلتنا الراهنة وشرائط حياتنا وتحرُّرنا. فلسطيناً لا ينفصل فيها الحاضر عن الماضي، ولا الواقع عن الحلم، ولا الذات المفردة عن الذات الجماعية، ولا الثقافة عن المجتمع. قصيدة واحدة تستنهض كل هذا، فيما هي تورط السائل والمسؤول.

ولنا بعد بداية الانتفاضة وضعيةٌ مغايرة، أو تبحث عن مُغايَرتهَا. فلسطين أصبحت تسألُ الشعرَ والشعرُ يُسائلُها. والشعرُ ينصت منْ غير جواب أعْمَى. مفعول المتغيرات، دولياً وعربياً، معرفياً وفنياً، اجتماعياً وتاريخياً، كلها تفعل من أمكنة غير معتادة.

ذلك غيرُ معمّمٍ بطبيعة الحال. فسيادةُ التقليد، وهيمنَةُ الإخضاع، واسترسالُ الصراخ العفوي، لم تقدمْ لنَا، جميعُها، فلسطيناً جديدة، فلسطيناً تُبدع اشياءَهَا الصغيرةَ لتنتصر على مُستعبديهَا. حجارة، أعلام، مناديل مطرزة، مواجهات منتظمة، خطوط على الحيطان، إغلاق المحلات التجارية، التفاف كامل، عصيان مدني، أناشيد للصباح وللصباح. هذه فلسطين أخرى لم يستوعبها الشعر التقليدي، كما تناساها المتسارعون إلى المآدب الوطنية و مآدب الهدايا المتبادلة.

8 . الأشياء الصغيرة لا تجْعَلُ من فلسطين الانتفاضة بسيطاً، لأن المركّب هو الموجود بمفرده. ولكنهُ مُعطى مركّبٌ مغاير، يختلف عن مُعطى الذاكرة كما يختلف عن معطى الأفعال الزائفة. إنه مُعطىً وجوديّ اساساً، فيه وبه تُسائل الذات زمنَها وآلامها. بلا مواربة، حيث تحرير فلسطين، واستقلالها، فعلٌ وجودي، عبره تسترد الذات الفردية والجماعية حريتَها، في الحاضر وما بعده. لذلك كانت علاقة فلسطين في سؤال الثقافة العربية مع فلسطين في سؤال الحداثة الشعرية. إنها علاقة التفاعل لا المفاجأة. أفق مغاير لواقع مغاير. والألم الفلسطينيُّ، الذي يلتحم ببعده الوجودي، يكف عن أن يكون عبْثاً أو انفعالاً عفوياً ونشيداً ذاكرياً. في هذا المكان يمكن للشعر أن يُسائل منسيَّه ومكبوتَه في الخطابات المفعمة بالإيديولوجيا. الشعر، بهذا المعنى، مسارٌ لسفر آخر. في الليل والنهار، في القلق واليقين. شعرٌ لا أعرف من يأخذ يدي ويكتبه. شعر للمَابيْن. شعرٌ يتعود على ممارسةِ كتابتِه من غير نسيان لمن كانوا هناك وسيكونون.

الشِّعـــر كتَجْربَـــة
فـــي المَغـرب العَرَبـــيِّ *

1 . يبدو أن المحيط الشعري العربي يَتَّجهُ، ولَوْ بصعوبة نظرية وإجرائية، نحْو تأمّل ذاته، فيما هو يمتدّ شيئاً فشيئاً إلى التداخل مع المركز في تأمل الوضْع الراهنِ للحداثة الشعرية. ونلمسُ الخطوات الأولى تتبلور في بعض مناطقِ المحيط الشعري، وخاصة في المغرب وتونس واليمن والبحرين. والمناطقُ الأخرى، لهذا المحيط، ليْسَتْ مطمئنةً ولا كسولة.

إن تأمل الذاتِ هذا لا يأتينا نَفْياً للمركز الشعري ولا تسرباً إلى تفتُّته، بقدر ما هو يأخذ حقَّه في الإنصاتِ لإبدالات التاريخ والواقع في آن، بما هي انفتاحٌ وانَغلاقٌ، انفجارُ الذات الكاتبة وانكفاؤُها. أما الخطاب الذي اعتقد لحظةَ أنه بسَرِقَة المركز يكون، فقد انتصر من غير ابتهاج، لأنه بالوطنية العمياء رأى، وفيها كان له موعدٌ مع حتمية لا يُدركها.

2 . هل يمكن للمغرب العربي أن يتأمل حداثته الشعرية؟ ما يدفع للسؤال هو انتقالُ التأمل عن وضعية شعرية محددة في منطقة محددة إلى وضعيةٍ يتسع حقلُها الإجرائي، من غير أن يكون للانتقال تاريخُه الحديث. وليست حجةُ السؤال متأتية من الاتساع كمفهوم

(*) كلمة مقدمة في لقاء "الثقافة الوطنية" الذي عقدته الجاحظية بالجزائر في ديسمبر 1989. ومقدمة أيضا في لقاء "الثقافة والمجتمع في المغرب العربي"، الذي نظمه اتحاد كتاب المغرب بالدار البيضاء في فبراير 1990.
مجلة اليوم السابع، باريس، العددان 315 و 316، 21 و 28 ماي 1990.
ملحق آفاق، الرباط، الرباط، نوفمبر 1990.
مجلة التبيين، الجزائر، ديسمبر 1990.

مُطْلَق، ولكن في خصيصة الاتساع الذي ننشدُّ هنا إليه. إن هذه الخصيصة تتحكّم في زَمَنِ السائل والمسؤول، المتأمِّل وَالمتأمَّل فيه. هنا تكمن أهمية المراقبة.

طرْح السؤال يبتعد عن كل نَزعة حنين، أو عن كلٍّ مصدر من مصادر الكبت. وحجة السؤال تنحفر في طبيعة وضعية معرفتنا بالشعر في المغرب العربي أولاً، ثم في طبيعة الوضعية التاريخية لبنْياته. إن الحقل الإجرائي للتأمل لا يبلغ هذه العتبة المنهجيةَ إلا إذا كان قابلاً للحصر، وقابلاً للمعرفة. ولكن المريدَ، الذي يختار عن طواعية هذا الحقل، يجدُ نفسه مُحاصَراً. فالشعر في المغرب العربي مُعَرَّفٌ ومُسَمّى عن طريق المركز الشعري. لا يوجد ديوانٌ أو شاعرٌ اكتسَب سلطةً في المغرب العربي من خَلَلِ المغرب العربي ذاته. وإذا كان المركز، حسب بورْدْيُو، هو الذي يعين الحقيقة ويوزع الوظائف، فإن نماذج محدودة هي التي استطاعت، بمفردها، أن تجعلَ شعر المغرب العربي حاضراً في تعميم النموذج الشعري للحداثة. هكذا نكون، منذ البدء، أمام عائقيْن: أولهُما سلطةُ المركز الشعري؛ وثانيهمَا اختلافُ البنيات الشعرية في المغرب العربي. على أن هناك حاجزاً ما يزال فاعلاً، وهو عدم معرفة المغرب العربي بشعره. ماذا نعرف عن شعر المغربي العربي في تونس أو ليبيا أو موريطانيا أو الجزائر أو المغرب؟ إنني، كمغربي، عندما أضع المغرب ضمن مجهولي الشعري، أحاول أن أشير إلى شعر غيره في المغرب العربي كمجهُول مضاعَف.

3. هناك فرضية معمّمة تقول إن عدم معرفة المشارقة بالمغرب يعود للسياسة الاستعمارية التي كانت تركّز على فصل المغرب عن المشرق. وهي فرضية أملاها خطابٌ وطني للدفاع عن عروبة المغرب، قبل أن يكون تأملاً في الوضع الثقافي، ومنه الشعري. لست أدري إن كانت هذه الفرضية معمّمة في الخطاب الثقافي للمغرب العربي، ولكن الأهم، الآن، هُوَ التنبيهُ عَلَى جزئيتها ومأزقها، والبحث بالتالي عن فرضية (أو فرضيات) مغايرة تستوعبُ حالاتٍ أكبرَ لثقافتنا.

إن العائق المُهيمن، الذي فرضَ عدم معرفة المشارقة بالمغاربة، هو **بنية الثقافة المغربية** ذاتها، التي هي ثقافة لم تبلغ، حتى فترة الستينيات، مرحلة الاستجابة لنموذج التحديث الثقافي ومنه الشعري، في المركز. فالثقافة المشرقيةُ كانت تصل إلى جميع أقطار المغرب العربي، بهذا القدر أو ذلك، والأفكار المتداولةُ في هذه المنطقة، منذ العشرينيات، تبرهن على ذلك. كما أن شعراء من المغرب أقامُوا في المركز الشعري، الذي كان هو القاهرة، من العشرينيات إلى الخمسينيات، ومع ذلك لم يعْترفْ بهِم المركزُ كشعراءَ ولم يعترفْ لهم، وأذكر من بين المغاربة ثلاثة شعراء، على الأقل، هم علاّل الفاسي وعبد الكريم بن ثَابت وعبد المَجيد بنجلّون.

والبنية الثقافية التقليدية، للمغرب العربي، لم تكن عائقاً للتواصل بين المشارقة والمغاربة فقط، بل إنها **تمنع، بقُوّة رداءَتِها، كلَّ أبدال داخلي للبنية**. وأكتفي، هنا، بنموذجين، الأول من تونس والثاني من المغرب.

لقد حاول الشابي وصديقه الحليوي، إلى جانب زين العابدين السنوسي ومصطفى خريف ومحمد البشروش، الاعلانَ عن مشروع ثقافي تحديثي في الثلاثينيات، من خلال مجلة **«العَالـم الأدبي»** أساساً، ومن خلال طبع الدواوين ومن بينها ديوان الشابي **«أغاني الحياة»**. ولكن البنية التقليدية لم تكن تترك سبيلاً إلى تحقيق هذا المشروع، فتسربت إلى داخل هيئة **«العالم الأدبي»** ذاته، واخترقت الحصانة. أما في المغرب فإن محاولات عديدة تمت بغاية مشروع ثقافي مغاير للبنية التقليدية، منذ الأربعينيات إلى السبعينيات، ولكنها هي الأخرى انكسرتْ أمام تضامن البنية التقليديّة. ولعل ما شهدته الثقافة المغربية في السبعينيات يقدم النموذجَ البعيدَ. نسميه بعيداً، لأن المركز الثقافي في بيروت أو القاهرة أو بغداد أو غيرها، أخذ ينصت لخطاب شعريٍّ وثقافي غير مألوف يأتيه من المغرب، بِمَا هُوَ خطابُ السؤال والمغامرة. ونعيش منذ فترة السبعينيات مشاهدَ الكبت، كما أنّنا، مع أواسط الثمانينيات، أصبحنا أمام خطاب مغربي يعتبر ما تم في السبعينيات، وخاصة في الشعر، مجردَ وَهْمٍ. وباحتفال متكاملٍ أصبح الخطابُ عن البنية التقليدية، وعن

القناعة والامتثال والخضوع لنموذَج الستينيات، يبدّلُ المشاهد ولا يتوقف عن تثبيت البنيةِ التقليدية كبنْيَة هي مبتدأٌ ومُنتهَى كلِّ نموذج شعري وثقافي.

ثم **هناك الهجرة التي لا عودة لها.** فالبنية التقليدية، التي لا تحْتَمل داخل المغرب العربي أي مَسَاسٍ بعناصرهَا وقوانين اشتغالها، فرضتْ على المثقفين، ومنهم الشعراء، الهجرةَ إلى المركز الثقافي. وهناك منْ وصل، من بين هؤلاء المهاجرين، إلى أن يصبح معروفاً ومعترفاً به في المركز. ولكن وظائف المركز، في هذه الحالة، تصبحُ معطوبةً، وغيرَ قابلةٍ للاشتغال، إن هي لم تجدْ ما يستقبلها في وطن الشعراء المغاربيين. إن الكُتاب والشعراء، الذين مكّنهم المركزُ من سلطة النموذج، وكانوا معزُولين عن البنية التقليدية في المغرب العربي، ولا أحد يناصرهم في أوطانهم، لم يجدُوا سبيلاً إلى العودة من غير توفر شرائط بنية داخلية تحْميهم. والمركز الثقافي يمكن أن يكون هنا هو القاهرة أو بيروت أو باريس أو نيويورك. لا فرق، فهذه المراكز تتحدد بلُغَات الكتابة وبمكان سُلْطتها وتاريخه.

أسبقُ نموذج يمثّل هذا القانونَ هو الشابي نفسه. نعلمُ جميعاً أن الشابي ارتبط بمجلة **أبولُو** في بداية الثلاثينيات، وعن طريقها نشرَ مجموعة من قصائده التي انتشرت بين الأقطار العربية، كما أنه وضع مقدمة لديوان أبي شادي الذي يحمل عنوان **«الينبوع»**. وكتابةُ مقدمة لديوان أبي شادي، فضْلاً عن نشر الشعر في أهمِّ مجلة شعرية عربيّة آنذاك، عاملان أساسيان في اعتبار الشابيّ، من طرف التونسيين، شاعراً يستحق مكانته العالية في بلده، تبعاً لسلطة المركز في الاعتراف به. ولكن هذا لم يحصل في حينه، ولم يفرح به الشابي في حياته. ما نقُوله عن الشابي هو ما يمكن ملاحظتُه بخصوص أوضاع كثير من كتاب المغرب العربي بالفرنسية على الأقل. وهو ما نعثر على نماذجه، في راهننا الثقافي، بالعربية والفرنسية معاً.

لهذه القوانين الثلاثة تشعُّباتُها، والنماذج الملموسةُ هي وحدها التي تساعدنا في لمس الأوضاع العصيةِ على الاختزال. مهمةُ التأمل صعبةٌ بلا ريب، والأُفُقُ غير مفتوح بالضرورة.

4 . وإذا كانت قوانينُ اشتغال البنيةِ التقليدية أقوى من فرضية الاستعمار، في تأمل الوضعية الشعرية للمغرب العربي، فإن الفرضية اللاّحقة، التي تقول بدور القطيعة السياسية بين أقطار المغرب العربي، وهي التي عانى منها المغرب والجزائر لسنوات، تنهار من تلقاء ذاتها، ما دامت البنيةُ الثقافيةُ مختلفةً عن البنية السياسية، في حالتنا الملموسة التي هي المغرب العربي.

نختبر قُصور هذه الفرضية الثانية في ضوء علاقة الشعر كتجربة بالحداثة الشعرية. والربط بَيْنَهُمَا هو ما يسمح لنا بطرح وضعيتنا الشعرية من مكان أسئلة الحداثة الشعرية العربية، بالنظر إلى البُعد العربي، كبُعد شعري، له سلطة تاريخية ومعرفية قبل أن تكون له السلطة السياسية التي أصبح خطابُهَا مبْتذلاً، وقد تحول بدوره إلى عائقٍ ينضاف إلى العائق الأول.

كيف نحدد مفهوم التجربة؟

عادة ما نتعامل مع مفهوم التجربة في حُدود المعجم العربي، الذي لا يُحدّدَ لنا أساسيات هذا المصطلح. ففي «**لسان العرب**» نجد معنى التجربة محصوراً في اختبار الأمور ومعرفتها. بهذا المعنى يتحدث الشعراء المغاربةُ عن تجربتهم الشعرية، وبه أيضاً تسمُ مؤسساتٌ ثقافية وإعلامية ممارسةَ شعراء من المغرب أو أقطار مغاربية أخرى. وهذا المعنى، من ناحية ثانية، لا يستطيع أن يتحمل الممارساتِ النصيةَ الكبرى لشعراء عرب أو غير عرب. لذلك فإن علينا، بدل الاقتصار على المعنى المعجمي العربي، أن نرحل إلى آفاقَ أُخرى مستعدة لاحتضان الممارسات الأساسية.

نعثر في اللغتين اليونانية واللاتينية، ثم الجرمانية، على توسعٍ في معنى مفهوم التجربة الذي يشمل الاختبار والخطر في آن. يقول رُوجي مُونِيي « إن فكرة التجربة كعبورٍ تكاد لا تنفك، على المستوى الاشتقاقي والدلالي، عن فكرة الخطر. والتجربة في المنطلق، وبالأساس من دون شك، هي المخاطرة ». وفي التجاوب بين هذا الأفق اللغوي والفلسفي

يمكن أن نستوعب مفهوم التجربة لدى جُورْجْ بَاطَايْ، هذا المسكون بالهرير والموت، الذي يقول «أُسَمِّي التجربةَ سفراً إلى أقصى طرف ممكن الانسان. كلّ فرد غيرُ قادر على هذا السفر. ولكنهُ في حال الإقدام عليه يفترض في فعله هذا التنكرَ للسُّلَطِ والقيمِ الموجُودَةِ التي تحدّ منَ المُمكن».

بهذا الأفق المفتوحِ للتجربة، كاختبار وعبور للخطر، ثم كسفر، إلى أقصى طرف ممكن الإنسان، تتبدّى لنا التجربة بغير حالتها اللغوية المحدودة في المعجم العربي، وتنتقل من كونها مجردَ مؤانسة إلى موقع المواجهة. مواجهةِ السُّلطِ والقيمِ والمؤسسات التي تحد من ممكن الإنسان. إنه أفق العطش والعَظَمِ.

ولأنّ مفهوم التجربة يكتسب هذا الأفق الْفلسَفِيّ المفتوحَ، فإن ناقداً فيلسوفاً هو موريس بلانشو سينشغل بها هو الآخر. ونقتصر هنا على ملاحظته الإجمالية التي خرج بها من تحليل التجربة لدى كل من الشاعرين ريلكه وفاليري. يقول بْلاَنْشُو «يشترك هذان الجوابان في هذه الفكرة التي مفادها أن الفنّ تجربةٌ. لأنه بحثٌ ثم بحثٌ، ليس غيرَ محدّدٍ، ولكنه محددٌ بلا تحديده، ويمرُّ عبر كل شيء في الحياة، حتى ولوْ بَدا متجَاهلاً للْحَيَاة».

وبالانفتاح على اللاّتحْديد يكون الانفتاحُ على التعدد. فالتجربة الشعرية لا تستطيع، بعد هذا، أن تكون مختزلة في خُطاطة جامدة. لهذا أو لذاك. والتعددُ يتأكد لنا في قراءة قريبة العهد قام بها فليبْ لاكُو - لابَارْط لشعر بَولْ تْسيلاَن. بهذا الصدد يقول لاكو - لابارط «أقول تجربة لان ما تنبثق عنه القصيدة (...) هو بالضبط ما لم يحدُث، ما لَمْ يَقَعْ، أي لَمْ يَحْصُلْ عند الحدَث الفريد الذي تسْتندُ إليه القَصيدة». التجربةُ، في هذا السياق، لا تتحقق إلا في النصِّ، ولكن دلالتها، كعُبور للخطرِ، هي ما يؤهل الخطابَ الشعريّ لأن يصبحَ «تجربةً فريدةً».

وفي ضوء عبُور الخطر يمكن أن نفهم، كذلك، رسالة مالارمي إلى غازليس في 14 نوفمبر 1869 بخصوص تجربة إجيتُور التي يعرفها على النحو التالي «صادفتُ لسوءِ الحظِّ،

وأنا أحفُرُ البيتَ إلى هذا الحد، عتمتَين تدفعَان بي إلى اليأس. أولاهُمَا هي العدم... والفراغ الثاني الذي عثرتُ عليه هو فراغُ صدْري (...) الآن وقد وصلت إلى هذه الرؤية المرعبة لعمَل خالص، فأنا أكاد أفقدُ الصواب، وأفقدُ هذا المعنى للكلمَات التي تعوّدنا على أُلفتهَا ».

عندما نبلغ هذه العتبة الفكرية المتأمّلة في التجربة الشعرية ندركُ كيف أن المفهوم المتداول في المغرب، أو الأقطار المغاربية (بالعربية)، للتجربة، هو عنصر من عناصر البنية التقليدية لثقافتنا ولمعرفتنا الشعرية، وندركُ كيف أن المتداولَ يتحوّل هو ذاته إلى عائق لبُروز الشعر كتجربة في حقلنا الثقافي. كما أن تأمل الحداثة الشعرية العربية، في ضوء انْفتَاحِ وتعدُّد مَعْنَى مفهوم التجربة، يُفيدنا تبصُّرَ طبيعةِ التجربة في حداثتنا وتلمُّسَ أسئلةٍ لها سلطتها المعرفية.

5 . لا أعرف شيئاً كثيراً عن شعر المغرب العربي، تبعاً لما ذكرتُه عن وظيفة المركز الشعري في التعريف والاعتراف. وأعتقدُ أن هذه وضعيةُ غيري من شعراء المغرب العربي. والأسئلة المتعاظمةُ، التي تواجهني بها وضعيتُه الشخصية تُسَاعدُني في اختراق بنية التلقي، وعن طريقه أحاول المغامرة في المجهُول.

إن تصور **الهجرة التي لا عودة لها** يَنطبق على بلدان المغرب العربي ككل، بل وعلى المحيط الشعري برمته. فعدمُ عودة الشابي المتعجّلة إلى تونس سادت المغربَ أيضاً. لقد توفي الشابي دون أن يعلم المغاربة بذلك. كانوا منشغلين بشاعر تقليدي من المركز، هو شوقي. ذلك هو الاحتفال الشهير بشوقي في مدينة فاس. وقد مضى نصفُ قرن على وفاة الشابي، واكتفَتْ تونسُ بالاحتفال. الشابي الذي كان يهتم بشعر المغاربة لم يعثر على مغربيٍّ أو لحظة مغربية للاحتفال. لا تحزن أيها الصديق العزيز. مآلُك الغربةُ ثم الغربة. إنه المآل المشترك لكل شعر يُقيم على حدُود الخَطر.

كان الشابي، بلا ريب، أكبرَ شاعر مغاربي حديث عاش الشعرَ كتجربة وجودية. كان الشعرُ بالنسبة له هُو الحياة، والداخل هو الحقيقة الأولية. الداخل كجسد موشوم بالفتنة

ومأهول بمواجهة الموت. اكتشف، منذ البدء، أن الخيالَ الشعري هُو المكان الشعري بامتياز، به وفيه بدّل الرؤية إلى اللغة والقصيدة، إلى الشعر بكل اختصار. تحوّل المعجمُ الشعريُّ في قصيدته شظايا ناريةً أو نشوةً ملائكية، بها يجتلبُ فائضَ المعنى ويعوّضُ القواعد التي كانت تُسيّجُ حيويته. ومنذ البدء اكتشف، أيضاً، أنّ التأمل في الشعر هو الفعل الشعري، ذاته. كذلك انبعث هذا التأمل في قصائده كما ترسخ في كتابه عن الخيال الشعري عند العرب، أو مراسلاته مع صديقه الحليوي، أو تأملاته وكتاباته النظرية. هوْسٌ يواجه الزمنَ بتعدُّده وأسْواره اللانهائية. هناك جعل الشعر يستحقُّ أن يكونَ شعراً، وهناك التقيته في صمت الرّاحلين.

ثم في الخمسينيات والستينيات كان الكُتّابُ، باللغة الفرنسية، في المغرب العربي، هم المجسدنون للتجربة في الكتابة. روائيون وشعراء تبنّوا اللغةَ الفرنسية ليُعيدُوا من خلَلها بناء تصدُّع الذات تجاه الآخر، لغةً ووجوداً. منْ كاتب ياسين ومولود فرعون، إلى مُحمّد خير الدين وعبد الكبير الخطيبي وعبد اللطيف اللعبي ومصطفى النيسابوري وصالح القرمادي. وشعراء المغرب العربي، لهذه المرحلة، بالفرنسية، كانوا يُواجهُون أكثرَ منْ مؤسسة بكاملِ قيَمِهَا. الاستعمار ومخلفاته، ثم القيم الذاتية لمجتمعاتنا، أخلاقيةً، فكريةً، ثقافيةً. كأنهم كانوا يريدون للبيت الشعري الواحد أن يفجّر واقعاً بكامله، كما كانوا يريدون للقصيدة الواحدة أن تكونَ القصيدةَ الأخيرة. والعنفوانُ الذي انتسب به هذا الشعر للشعر هو تجربة الذات الحية في كتابتها ومواجهاتها.

ولم يعرف المغرب العربي، بعد الشابي، ممارسةً شعريةً بالعربية تحتمي بالسؤال والجسارة إلا في السبعينيات. والمغرب كان حاضراً هذه المرة. في السبعينيات اكتشف شعراءُ شبان أن قصيدة المغرب العربي تقليدية، لأنها قنوعة، لا تسائل ولا تواجه ولا تتأمل. وشعر السبعينيات، من هذه الناحية، مثّل خطوة نحو تجربة عبور الخطر، حيث الشعرُ يهدّم حدوده التقليدية. صخب الحياة وصخب الجسد أصبحا عنصراً حيوياً في إعادة بناء القصيدة. تمحي

الحدودُ بين الشعر والنثر، يخرج البيت الشعري على تقعيده القبْلي، يتولى التنافرُ مصاحبة الكلمات، يتدخل الحذف في صوغ الترابطات، وتعثر العينُ على تاريخها المنسي في الخط المغربي ومشهد الورقة البيضاء. المواجهة كانتْ أساس هذه التجربة، وبالدم الشخصي كانت القصيدةُ تعثر على إمضائها.

بدءاً من الشابي كانت أقنعةُ القُضاة تتبدّل. وفي تونس والجزائر والمغرب تعدّدَ الخروجُ على البنية الشعرية التقليدية. بالفائضِ الحيوي كان الشعراءُ يهْتَدُون إلى السكن على حُدودِ الخطر.

والقَصيدةُ، في هذه الحالة، تجربةٌ لأنها كانت تستنْفرُ جسداً بكامله، وثقافةً ومجتمعاً بكاملهمَا. والقضاةُ الذين بدّلوا أقنعتهم من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، كانوا يقتصُّون من كل شاعر اكتشف أن الشعرَ أبعدُ مِنَ الشّعر. والقصاصُ لاتسألوا عنه، لأن خطاب المجْد يعلّمنا آدَابَ نسْيانه على الدوام. انظروا إلى أكفكُم جيّداً وانظُروا. ولاتُخبروا أحداً بما رأيتم، لا تُخبروا حتى حواسكم الأخرى بما رأت العينُ أو سمعتِ الأذن.

6. البنية الشعرية التقليدية أعتَى من الطوارئ السياسية. هكذا نتخلّى عن الفرضيتيْن المُتداولتين، ونذهب نحْو الحداثة الشعرية العربية مباشرة، لمعرفة ما يأتلفُ فيه المغرب العربي مع المركز الشعري وما يختلف معه فيه. فالبُعد العربيُّ هو بُعدُنَا الشعريُّ لا السّياسيُّ فقط.

يتعرض تعددُ نموذج حداثة الشعر العربي لمساءَلة مُتصَاعدَة، تسْهَمُ فيها أطرافٌ عديدة، من بينها الشعراءُ المعاصرُون أنفسُهم. ونموذجُ الحداثة الأوربية، منذ القرن السابع عشر إلى الآن، يتعرّضُ بدوره للهدْم. ولا يمكن أن نتغافلَ عن هذا في المغرب العربي، لأن زمننَا إما أن يكون كونياً أوْ لاَ يكون. إنه الضرورة لا الاختيار.

لم تبلغ الحداثةُ العربية مكانَ المتعاليات، قيماً وتصورات ومؤسسات. عند المتعاليات ينتهي سقفُ الحداثة العربية. سقفٌ مِن الإسمنْت المسلّح. سقفٌ يوحّد العالم العربي مشرقاً ومغرباً، مركزاً ومحيطاً على السواء. ومن ثم تتضح شقوقُ خطابِ العقلانية في المغرب

العربي. وهذه المتعاليات لا تفارق القصيدة بدورها، ولا تجانب الحداثة الشعرية. هنا يكون مكان التجربة في شعر المغرب العربي مهدداً على الدوام، ووضعيتُه شبيهةٌ بوضعية الحداثة في المركز الشعري. توأمٌ يتقاسم حليبَ الأم الواحدة.

هذا الائتلافُ لا يُخفي الاختلاف.

إن تاريخَ بنية الشعر العربي، قديماً وحديثاً، يختلف بين المركز والمحيط. وبالتركيز على المحيط الشعري، في المغرب العربي، نجد أن تاريخ البنية الشعرية، هنا، كان محكوماً بتبعية الشعري للديني، قديماً، وللسياسي حديثاً. إن هذا مشتركٌ بين المركز والمحيط. ولكن المواجهة بين الشعري والديني، أو بين الشعري والسياسي، غير متكافئة في المنطقتين، وهي تعود لتاريخ البنية الشعرية ذاتها في كل من المركز والمحيط. ذلك تاريخُ اللغة العربية ومفهومها، هناكَ وهُنَا.

كنت في **بيان الكتابة** (1981) طرحت لأول مرة في الثقافة العربية الحديثة تبعية الشعري للسياسي، والموانع المترتبة عن هذه التبعية. ثم وضعتُ كتابات أخرى أكدتُ فيها على أهمية هذه القضية، وعلى فاعليتها في تفسير بنية الثقافة المغربية مُبيِّناً الفرقَ بيْن الشعر والسياسة والشعري والسياسي، وهو ما لم يستوعبه العديد من المنشغلين بهذه الإشكالية. وبقدر ما تعالت المحاكمات في المغرب لهذه الفرضية، بقدر ما أصبحت متداولةً في الخطاب النقدي والخطاب الثقافي خارج المغرب. وإلى الآن ما تزال المحاكمةُ في المغرب مستمرةً، بل إن السياسي أصبح، ومنذ أواسط الثمانينيات، هو وحده الذي يوجّه الخطابَ الثقافي والشعري. يأتي السياسيُ مرة ثانيةً لكبْت الشعري، لردْعه، ولنزْع حقه في الشعر كتجربة لها تعدّد الحقيقة، ولانخراط الذات الشاعرة في لا محدوديتها ولا محدودية الكتابة كشرط سابق على كل شرط، في الشعر كمغامرة، وكرحيلٍ لا نهائي في لا نهائية الإنسان والكون.

إن السياسي اليساري، قبل اليميني، قيماً وتصورات ومؤسسات، يَحُثُّنا على الشجاعة في ممارسة حرية التعبير، واعتبارها عنصراً أساسياً في حرية الفرد والجماعة، بها يُطالِبُ الدولة، ويُصْدِرُ البيانات، ولكنه للأسف الشديد يخشى من الشجاعة البسيطة حين تصبح عنصراً مكوّناً لشاعر، ليده وعينه وخلاياه، فيما هو، كسياسي، يقدم لنا مشاهدَ الإخضاع، واحداً واحداً، بحجة خطابه الذي يعتبره الحقيقة ولا حقيقة سواها.

7. في المغرب، أو بقية أقطار المغرب العربي، وضعيّةٌ متجاوبة. والشعراء الذين عثروا، لحظةً ما، على المنطقة الضرورية للكتابة، في هذا المغرب العربي، منعزِلُون أو مُهَاجِرُون. في الصمت وحده يُنصتون لأجدادهم وأحفادهم، ليتمهمُ العظِيم. هناك في الصمت تكتفي الأسئلة بضوئها، لا تفاؤل ولا تشاؤُم. كيفَ يمكن للشِعر بالعربية الفصحى، في المغربِ العربي، أن يكون شعراً؟ هل الصمت هو القصيدة الجليلةُ للغائبين والقادمين؟ ما الطرقُ المؤديةُ إلى الشعر كتجربة؟ الهذيانُ؟ الهجرةُ؟ العزلةُ؟ بأي يد تَنْكَتِبُ القصيدة؟ اليد الخضُوعة؟ اليد المحتجّة؟ كيف يبلل الجسدُ عطشَ السفر؟ ما البداية؟ ما المتاهُ؟ هُنا أوْ هُنَاك؟

في ضوء الأسئلة يتوحّدُ شعراءُ التجربة في المغرب العربي. أقرأُ شعْرَ بعضهم وأبحث عن شعر البعْض الآخر. في موريطانيا أو ليبيا أو تونس أو الجزائر أو المغرب. أحياناً نلتقي ثم نمضي في الهَرير، في المرّة الأخيرة صادفتُ الشّابي منشغلاً بدَمه. أخبرني بكلامٍ قالَ لي هُوَ لكَ وحْدكَ. نعمْ، إنه لِي وحْدِي.

حداثةُ الشعْرِ في تطوَان *

أحلُّ، اليومَ، ضيفاً على مدينة تطوان التي تبادلتُ وإيّاها غوايةً مسكُونةً بصمت نادر، أو غوايةً تكشف عنها، أحياناً، جهةً من الرؤية، وهي تتعلّم استقدامَ الأزمنة وأهلِها.

شكراً لمدينةِ تطوانَ القريبةِ من يقظتي، لأنها تعْرف بدورها أن الغواية تتوالى من غير مُهادنة. وشكراً لأصدقاء لورْكا الذين آلفُوا بين الصمت والكشفِ، في ضيافة كهذه وفي لقاء كهذا.

عندما علمت بوجود «جمعية أصدقاء لوركا»، في تطوان، طافت بي الأزمنةُ المتآخيةُ بين العدوتين، على العهد الأندلسيِّ، الذي لا نتذكره إلا حنيناً أو بكاءً. ولكن لوركا أخُو المعتمد بن عباد. أخوَان في الشعر والليل والهجرة والموت. أخوَان ينصتان إلى الأحْفاد وهم يُعيدون نسْج الزمن الشعريِّ، كوردةٍ تنقص العالمَ، أو تناهضُ سورَ العار الأوروبيِّ، وهو يعلو قريباً منّا.

لوركا الأندلسيُّ تحتفل به شبيبةُ تطوان، وتُصادقُه للرحيل في المدى الحُر للثقافة، في زمن يستولي الاعلامُ والتبشيرُ على فتنَة الخطابات. ولُوركا يقترب أكثرَ مِنْ أندلسيّته، وهوينهضُ في تطوان، بين عنفوانِ قلَقٍ يُعلِن عن شوقه في اللحظة الأولى.

(*) نص الكلمة المقدمة في اللقاء مع «جمعية أصدقاء لوركا» بتطوان، في 26 دجنبر 1992.

العلم الثقافي، 20 فبراير 1993.

هكذا أسعدُ بهذه الضيافة في تطوان، كَمكان لا شرقيٌّ ولا غربيّ. ولكن تطوان، قبل كل هذا، هي مدينةُ الحداثة الشعرية في المغرب بامتياز.

لقد قامت الذاكرةُ الثقافية المغربية بنسْيان تطوان ولحظة حداثتها الشعرية. أبجديةُ تلك الحداثة تحولتْ، مع النسيان، إلى آثار مخرومَة، تنفجر، أحياناً، في صورةِ اسْمٍ أو تاريخ أو عنْوان، وننسى اللحظةَ برمّتها في وهجها الفريد.

تطوانُ لا شرقيّةٌ ولا غربيّةٌ، كما هيَ بيروتُ لا شرقيةٌ ولا غربيةٌ، كما القاهرة، أو كما مدينةُ المعلّم الأول أثينَا.

أن تكون تطوان لا شرقيةً ولا غربيةً معناه أنها اختارت حالةَ التباس الحدود من الثلاثينيات حتى أواسط الخمسينيّات. ضعُوا أمامكم خريطةَ الثقافة، في مغرب هذه الفترة، وانظرُوا إلى نسْياننا الجماعيّ. هي ذي تطوانُ ملتقى صيْحة الحداثة، تصعدُ راقصةً، وهي تتجاوب مع اسبانيا والمشرق والمَهاجر العربية في الأمريكيتين، الشمالية والجنوبية. وضعُوا أمامكم خريطةَ المراكز الثقافية العربية، بين القاهرة وبيروت، واقرأوا بينها بياضَ تطوان. بلادٌ يجيءُ إليها وكتّاب وشعراء. يفدُون باحثين عنْ مأواهم الرحيم في تطوان. وتطوفُ الأسئلة ولا تستقرٌّ. تلك تطوان التي تنساها هي نفسُها التي نبحث عنها من غير أن نُدرك جهتها. شعراءُ من اسبانيا وبيروت والقاهرة ونيويورك وسان بّاولو يلتقُون جميعُهم في هذا المسكن الآمن، من خلال تبادل أنخاب اللغة، وهي تتعلّم مدارات التسمية المغايرة للأشياء والانسان والكون. مجلاتٌ وصحفٌ ودواوينُ تطلع من السديم طافحةً بفائض المعنى، لأنها جميعُها تأتلف في زمن شعريّ جديد في المغرب هو زمنُ تطوان.

وإذا كانت الأسماءُ تبغتُنا من حيث لا ندري، أو تتخفّى بين ثنيّات النسيان، فإن اسمْين يحضران كاشفيْن عن هذا المدى الصعب، أقصدُ بهما محمد الصبّاغ وترينَا مرْكادير.

تحيةً لك يا محمد الصبّاغ ويا ترينَا مرْكَادير. أنتُما معاً ترافقتما لتفتَحَا سماءَ الأسئلة، ولترْحَلاَ في أفق شعريٍّ يدرك مخاطرَ النسيان. تجيئان ذهولاً وشعشعةً وتلقيان بالبذرة في سُلالة تنسى.

ولا أؤرّخُ لحداثة الشعر في تطوان. فقط أبتهجُ بها، وأبتهج أنْ أكون ضيفاً عليها، وهي الآن هاربةٌ من رؤيتنا لأنّنا لم نتعلم بعدُ كيف نرى إليها. تأخذنا مسافاتٌ أخرى يُؤسسها الانقطاع كما يؤسّسها الكسرُ الذي أصيبتْ به الحركة الشعرية المغربية في مرحلتها اللاحقة.

وأعتقد أن تعلّم رؤية الحداثة الشعرية، في تطوان، سفرٌ آخر لاكتشاف الذات الذي تؤرخ له الثقافةُ المغربيةُ في السبعينيّات. تعلّم الرؤية لا امتهانَ الحنين. تلك هي القراءة العاشقة للشعر المغربي، قديمه وحديثه، في زمن يكونُ الشعر المغربي فيه كونياً أو لا يكون.

هكذا نطرح أسئلة الحداثة الشعرية مغربياً وعربياً من ركن منْسيٍّ في القراءة والتأمل، ركنِ تطوان الذي هو مكان يجتذبُ الشاعر القادمَ من طفولة الضوءِ في فاس، ومن كهولةِ زمنٍ لا يقبل بالسؤال رفيقاً وشفيعاً.

هل ابتعدتُ؟ هل اقتربتُ؟ لستُ أدري حقاً. ولكني بينكم أتعلّمُ كيف أرى إلى تطوان وإلى ذاتي وكتابتي. أتعلمُ في سراديبَ مجهولةٍ تُنصت إليها ذوات حرة في اللقاء وفي الحوار.

كذلك كانت البدايةُ، عندما كنت تلميذاً والتقيت لأول مرة بصديقي الكبير محمد الخمار الكنوني، الذي كان قادماً من شمال المغرب، وتحديداً من مدينة القصر الكبير.

اذن، في هذا اللقاء الحرّ، الذي كان لي مع هذه المدينة ومع منْسيِّها، يكون لي اليومَ لقاءٌ معكم، ومع أصدقائي في «جمعية أصدقاء لوركا». هكذا تكونُون أحراراً وأكون أنا حُراً. يجمعنا عشقٌ غامض نسمّيه الشعرَ وأحياناً أسميه المتاهات البعيدةَ، حيث لا أحدَ يطالب الآخرَ بشيء، لأنهما معا يَقبلان بالدخول في غوايةِ الفراغ، عشقاً وذهاباً ومآلاً.

تطوان 26 دجنبر 1992

مُسْتَحِيلُ الشّعْرِ العربِيّ*

1. آتي من المغرب، هذه الناحيّة القُصْوى لغرب العالم العربي، والمُتاخمَة، من جهة الشمال، لإسبانيا، التي تفاعلت معها في قديم العهد الأندلسي. المغرب ليس مجرد بقعة جغرافية، بل هو، أيضاً، مجتمعٌ وتاريخٌ وثقافةٌ، تبلورت جميعُها، وفيها كان الشعر يبحث دوماً عن نفسه، من خلَل تعدُّد اللغات. هذا النسيج الأولي يسكن القصيدةَ وينكتبُ عليها، من غير علمٍ ولا إرادةٍ، شبيهاً بالوشم الذي يتركه الحديد المُحمّى على الجسد. هناك، يظل هذا النسيج، مهما تاهت القصيدة وهاجرتْ، بدَمِ الأجداد والأحفاد تُسَمّى تجربتها، حيث المستحيلُ هو التحققُ ذاتُه لمنتهى الكتابة.

في الاقتراب من هذا الدم تتضح سمَاتٌ وتضيع أخرى. لا بأس. هكذا نقول في المغرب. والبأسُ شَديدٌ. له الدوار والحمّى. فالشعر، في المغرب، يُقربُك من مغارة بعيدة القرار، مَتَاهَاتُها أوسعُ من متاهاتِ القصيدة ذاتها. الدُّوار والحمّي أولُ ما تستشعره اليد الثالثة الغريبة، لأنها من المجهول تختار للقصيدة مسارها. لاَ منَ الأعالي أو الأسافل. من

(*) نص الكلمة المقدمة في ندوة "الحوار الأوربي - المغاربي" المنعقد بمدريد في يونيو 1992.
للملحق الثقافي لجريدة **الاتحاد الإشتراكي**، 26 يوليوز 1992.

ذلك المجهول الذي يَشْرَطُهُ حَتْمُ عدم العثور على مصدره. والذات لا تريد أن تكتب، لأنها، قبل ذلك، مُتَورطَةٌ في الكتابة ومآلها. سحابة قُرمزية تَدْهَمُ الجسدَ، في لحظة مَا منْ حياته، لنسمِّها الطفولةَ أو المراهقة. ثم يسهر الوشمُ على دقّات تُوقظ القلب. لطخاتٌ أولى وثانيةٌ. وردةٌ على ورقة. نهرٌ يندفع من أنحاء الجسد. نعثرُ عليها لنفتقدها. نُحدِّدها لنضيع فيها.

والشعر خطابُ الذات المفردة. لا يَثْبُتُ إمضاؤُها الشخصيُّ إلا باختلافه عن غيره. لا أقلَّ منه ولا أكثرَ. لا أقدمَ ولا أحدثَ. مُخْتَلفٌ لأنه كذلك يكون. المفرد والمختلف هو، بدءاً، ما يتحاشى الجماعي والمُجْمَعَ عليه، بحثاً عن عزلة يرتضيها ويَقْبَلُ بأهوالها. هناك، في حدِّ العزلة، يسمّي ذاته ليُسَمّيَ زمنه. له السراديبُ والصمتُ. لا يتنازل عنهما. إنهما، بامتياز، مكانُ حريته التي يعيد بها صياغة الذات والعالم. يخترق سيادة غيره عليه، محتجاً وخَضُوعاً في آن، ليسهر على حدود الخطر، ويُضيءَ غيرَ المضاء ويعبث بالولاء لما يناهض حريته. متعالياتٌ كلها يواجهها دفعةً واحدةً، دفعةَ كلمة أو بيت أو قصيدة برُمَّتِهَا. من السماء إلى الأرض ومن الأرض إلى السماء. المكانُ الوثني مكانُه. العتمةُ، الانشقاقُ، القلقُ، السؤال، النقْصَان. مكان لا يبدأ من اليقين ولا يفضي إلى الاطمئنان. دَوَرَانٌ مستعجَلٌ في البدْئيّ. والمسافة حلزونيةٌ على الدوام، أيُّهَا الشعرُ، كيف أندمُ على حريّةٍ أتعلمهَا بفائق الصمت؟

أفقٌ كهذا للشعر كتبَ تاريخَ مصيره عبْرَ اللغات والحضارات، القديمة والحديثة، ويَعرف في العصر الحديث أوضاعاً متباينةً بين العالم الديمقراطي والعالم غير الديمقراطي. ولا ريْبَ في أن ما يشدّنا إليه، الآن، هو فعلُ الشعر في زمنٍ تنقلبُ فيه البديهيات، وتحتدُّ فيه النداءاتُ من أجل حقِّ الاختلاف في التعبيرِ عن ذاته، حيثُ يصبح انبثاقُ الفرديات علامةً على عصر مغايِر، تُرَاجِعُ فيه السياسة والثقافة، معاً، نظرتَهما إلى ما حكَمَهُمَا منذ عصر الأنوار، من اختيار نموذج الحداثة، والإيمان بالتقدم الذي يسير إلى أمامٍ لا تعثُّر فيه.

حقاً، هذا همٌّ جماعي، نبحث فيه، هناك وهنا، بِمُبْهمٍ مرّةً وحيرة مرات. ولايبدو أن الثقافة استطاعت، بعدُ، أن تعيِّن للمسار جهتَه السعيدةَ. القلقُ والسؤالُ متآلفان. من أي يقين نبدأ التحية لعتبة أخرى؟ كل شيء قابل للنقض. معرفتنا بالطبيعة أو الإنسان أو القيم. متوالياتٌ تنهدم بالصروح الباذخة. وها هو النعيم الذي كانوا وَعَدُونَا به مجرد نُعُوشٍ وحُطَامٍ. أيُّ رعب هذا الذي يلف خطانا ما دمنا لا نرى إلى القيد واضحاً؟ استراتيجيات جديدة تُغيرُ علينا، وعواصفُ لا موانئَ لها. والكل مأخوذٌ بهلاكه، حتى المطمئنون الراسخون في جلالة القرار. بأي شيء نحتمي، بعد هذا؟ الصمتُ أو الجنونُ أو الانتحارُ؟ ويندم المثقفون ويندفعون إلى الاندماج في آلة الاستهلاك وقد تخلَّوْا، شيئاً فشيئاً، عما كانوا به يجعلون عملَهُم غير قابل للاختزال.

2. والشعر العربي الحديث معْنِيٌّ بهذه الإبدالات التي لا يتسع لها السكونُ. وهو اليوم، عبر عدة أقطارٍ، أو في المنافي القَصِيّة، يحاول أن يتأمل ذاته فيما هو يحاول تأملَ الأنقاض التي تشكل عالمَنَا الراهن، منظوراً إليه من خلَل نتائج الإبدالات الدولية والمحلية على مصير الشعوب العربية وحريتها وثقافتها. يواجه دماراً مضاعفاً يصعب أن نعثر له على مستوى واحد من التمثيل، حيث كلُّ مظهر من مظاهر الوجود الفردي والجماعي يبدو مُفَتّتاً، حتى يبلغَ أعلى مراحلِ المأساة.

إن المأساوي ليس مقتصراً على القصيدة، فهو مشتركُ اليومي، أكان اجتماعياً أم سياسياً أم ثقافياً، يَتَجَسّدَنُ في تفاصيلَ عادةً ما لا نفكر بهَا أو نرغمها على الاختفاء في رُكن المنسيِّ. ولذا فإن المأساوي يتقاسمه الشعر مع غيره. على أن الشعر تلتقي مع المأساوي من جهة اللغة، بما هي عنصرُ اختراق الذات نحو كتابتها، وفي الاختراق كثافةٌ تسطع بلا محدوديتها، مقاربةً عنف دمار برمته، ينحدر من تاريخ ودَمٍ وآلام.

والمأساوي، الذي يتجه صوبَ الوجود، وصوب اختيار الحياة والموت معاً، لا يقْدِرُ الشعرُ أن ينتشر فيه بكلمةِ أمْر. فاللغة العربية الحديثة، التي قاوم شعرُها عوائقَ انبثاق المفرد

والمختلف، هي أساساً لغةُ الوحي الذي يُرغِمُ الشعرَ باستمرار، على أن يكون مجرد إضافة لما سبق للكتّاب أن قعّدَهُ وفصّل فيه بين القيم والمصائر. هكذا يكون الشعر العربي الحديث، ناشئاً ضمن منطقة احتجاجه وخضوعه، مسوّراً بما يقول: «لا» وبما يقول: «إنه الممنوع». وقد لا يكون ذلك قيمةً أو مصيراً، بل كلمةً وحيدةً، أو كلمات فضّلت عناقاً حُراً ينعدم فيه الاكتراث بتشريع مؤسساتٍ هو غريبٌ عنها. وإذا كان للغةِ أسرارُها فإن للاحْتِجَاب عن الأمْرِ أسرارُه هو الآخر.

بأسْرارِ الاحْتِجاب كتبَ الشعرُ العربي الحديث المفردَ، والمختلفَ، مازجاً بين سؤال الذات وسؤال التاريخ والوجود، منتقلاً من فضاء إلى فضاء، راحلاً على طريق الآلام، منحفراً في المعيش والمتخيَّل، مانحاً للنقد فُسحةً تتقلص كلما ابتعَدنا عنِ الشعر إلى غير الشعر. بهذا المسار الحرِّ يلتقي الشعر العربي، اليوم، ولكنه يبغتُه من مجهول يتدخل الزمن في رصده. ولم يعُد البحثُ عن المفرد والمختلف يبتغي استقصاء الكلي والشمولي، بل هو، بالأحرى، يختبر المجزأ والمقطَعَ والعابرَ، يقترب من المغْفَل واللاّمُسمّى، يحتفل بالبقايا منْ روائحَ وألوانٍ وأصوات وسمات، ويجعل من الخفيفِ والضعيفِ وحدَهُمَا مُلتقى أشباحٍ تسيلُ في هذيانٍ له ضوءُ الحالات المضادّة التي لا قرار لها.

تاريخُ المفردِ والمختلف، في الشعر العربي الحديث، يتجدّدُ فيمَا هُوَ يسكن ارتجاجَ اليقينيّات، بحثاً عن حريةٍ أوسعَ في اختيار الحياة والموت. وهذا التاريخ مُنْدَمِغٌ بأثر الزمن عليه. فهو بقدرِ مَا أعلن من قيمة الحياة والحرية بقدْرِ ما تصاعَدتْ مُطاردتُه، من بلد إلى بلد. منذ بدايات القرن إلى الآن. اعتقالُ الشعراء، طردُهم من أعمالهم، نفيُهم عن بلدانهم، توقيفُهم في الحدود، منعُ شعرهم، إلغاءُ لقاءاتهم الشعرية، إرغامُهم على الصمت إن لم يكن على التوبة، هي بعضُ علامات محنة شعرٍ ربط حريتهُ بحرية اختيار أمّة لمصيرها. وهو اليوم يطالِبُ، كما يطالِبُ غيره، بديموقراطيةٍ تُرسِّخُ الحقّ في التعدُّد والاختلاف والمغامرة.

ولم يكن التاريخ الاجتماعي السياسيُّ للعالم العربي الحديث، غير نقيض الشعر وحريته. فالدولةُ، بمختلف أنظمتها، وطوال المراحل المتعاقبة من هذا القرن، لم تتنازل عن استبدادها واستبداد متعالياتها، في جميع البلاد العربية. وما دامت المتعالياتُ الدينيةُ، التي تَفْرِضُ الخضوعَ للواحد، ولأسبقية حقيقة المؤسسة، مشتركةً بين اليمين واليسار، بين الدولة والمعارضة، فإن الشعر واجهَ البنيةَ الذهنية، السائدةَ بين النخبة، بقدر مواجهته للدولة. فالمفردُ والمجهولُ لا حدودَ لهُ غير المجهول، غير الممكن الذي يخترق الكائن باستمرار.

والشعر، الوفي للمعايير والقواعد الموضوعة، طاردَ هو الآخرُ شعرَ القلق والسّؤال، كلما أعلن هذا الشعرُ عن ذاته وجَاهر بالمفرد والمختلف. وبهذا المعنى فإن الشعر العربي الحديث امتثلَ لثقافَته التي أعادت إنتاج المتعاليات، وناصرَ الامتياز والمصالح على حساب الآلام التي لا مفر منها لأيٍّ خارج على الاستعباد والإخضاع. ولعلّ وضعيةَ أغلب المثقفينَ الجزائريين، الذين ناصَرُوا اللاديمقراطية، منذ يناير الماضي، بعد أن كانوا يعتبرون الديمقراطية قضيتَهُم هم أيضاً، لتُقَدِّمُ البرهانَ على أن الاستمرار في اختيار الديمقراطية صعبٌ. إن المثقفين لم يتعلّمُوا بعدُ، مدلولَ القطيعة مع متعاليات الوحْدانيّة ومع الابتهاج بامتيازات ومصالحَ يتمُّ بها تبريرُ الممارسات اللاديمقراطية.

ولا يتوقف المأسَاويّ. فالعالم العربيُّ مرَّ بمراحل هيمنة الغرْب عليْه : الاستعمارُ بأشكاله المتعاقبة (استغلالاً واستيطاناً) ثم منطقُ النظام العالمي الجديد، بما يفرضه من استدامة الإخضاع. إن الغرب، المؤسِّسَ للديمقراطية داخل حدوده، هو ذاتُه الذي يُخضعُنا قهراً لسلطته. عنفاً وإكراهاً. لا أخترعُ شيئاً. نظريات الاستعمار من اليمين إلى اليسار. سرقةُ الثروات المادية والبشرية. تحريمُ العلْم والتصنيع. محْوُ الهُويات الثقافية والحضَارية. التدميرُ الملائم في الوقت الملائم. عنصريةٌ تتوسّعُ ضدّ العرب، من الحدود إلى الأماكن الحميمة.

الحريةُ والجمالُ، اللذان بهما يُعرفُ الشعرُ في جميع الحضارات والأزمنة، يترجمُهما المفردُ والمختلفُ، كخصيصة كونية مُلازمة للشعر، وباسْمهما كانَ الشعرُ العربيُّ الحديثُ مقاوماً للاستعْمَار، مُميزاً، على الدوام، بين الثقافة الاستعمارية والثقافة الغَربية التي أنجبت الوعْيَ النقديَّ، وساهمتْ في إعادة بناء النموذج الشعري العربي الحديث، هذا النموذج الذي تحدّى متعاليات الثقافة العربية، ليتابع النهرُ، من جديد، جريانَه في فضاء التجاوُبات الكونية الكبرى. ولكن المتخيّلَ الأروبي عن العربِ والثقافة العربية ما يزال منكفئا على ذاته، غيرَ مُنصت لقوة النداء، أو مُصنّفاً لهذه الثقافة، في حالة انفتاحه، ضمْنَ خانة العَجيبِ والغريبِ، تبعاً للتقاليد الإثنوغرافية.

3 . وآتي من المغرب، حيث خطاطةُ الاجتماعي الشعري تتشكّلُ عبْر أنساق متفاعلة لكُلٍّ من المقدّس والتاريخيِّ والسياسيِّ واللغويِّ في آن. متاهات تنحدر من أبعد الأوضاع الثقافية في المغرب. وقد أحسّ شعراءُ نادرُون، مهْمَا كانت اللغة التي بها يكتبون، أن هناك ما يمنع الشعرَ من حريته، منْ بحثه الشخصيِّ عن المفرد والمختلف. وفي العصر الحديث تضاعفَ هذا الإحساسُ، حيث سجلت لنا النصوصُ والحالاتُ مدَى تسرُّب المانِع في الجهاتْ المتعددة. فالمانعُ الدينيُّ والثقافيُّ واللغويُّ لم يكن أرْحَم من المانع الاستعماري. كما أن تبعيَةَ الثقافيِّ للسياسيِّ لم تكن لتسْمحَ ببُروزِ الذاتياتِ في عُنفُوانها واختراقِها للموانع.

لقد ورث جيلي أسبقيةَ الشهادة على السؤال عن المفرد والمختلف، وبذلك فإننا تعوّدْنا على قراءة النصِّ الشعري الجديد كمُناهض لقيم الاستلاب والاستعباد بمظاهرها في مجتمع تُمارسُ فيه المتعالياتُ هيمنتَها المطلقة. وهو ما يؤكد غربة الديمقراطيَّة في مجتمعنا. المطالبةُ بالديمقراطية لا تدلُّ، بالضرورة، على القَبُول بها. فالامتثالُ للواحديّة هو الصيغة الأكثر ملاءمة للبنية الذهنية السائدة في المجتمع. لا أحدَ إلا الواحد. وأغلبُ الشعراء عادةً ما يُفضّل الامتثال للواحديّة حتى يُعيد إنتاج ما يناهض الشعرَ حين يصبح سؤالُه مشبوهاً، لأنه

لا ينحصر في مقاومة الاستلاب والاستعباد المتحكمين في المجتمع، بل يمسُّ أساسياتِ البنية الذهنية المشتركة التي تهيمن على الجميع.

إن حقَّ الشعر، في المفرد والمختلف، وتمجيدَه، من خلَل بحْث الشعر عن الحريةَ والجمال وسيادة قيَمهمَا، كان مهدَّداً على الدّوامِ. وسعيُ القصيدةِ إلى مبتغاها الأرقى ظل مُعَوّقاً بالموانع المتوالدة مع الأيام. ولا حرية للشعْرِ إلا خارج المؤسّسَاتِ وخارج الحدود، مادام هامشُ الاختيار الحر متقلصاً ثم مُحَاكَماً. تتبدل أقنعة الجلاّدينَ والقضاة ولا يتبدَّلُ الحكمُ على القصيدة التي لا تتنازلُ عنْ حُريتها.

ولا يتأخر النظامُ العالميُّ الجديد في إعادة الهيمنة للفرنكفونية. هُنَا يتصاعد إلغاءُ حقَّ اللغة العربية في الحياة، وحقُّ الشعرِ باللغة العربيّة في استنهاض ذاكرته ومتخيُّله، قادماً من تلك الآفاق المنعشَة التي رافقتها الأزمنةُ القديمةُ. تعود هيمنةُ الفرنكفونية لتمنَعَ الحقَّ في المفرد والمختلف، منتصرةً لنموذجها الذي تجعل منه الاختيارَ الوحيدَ لحاضرِ العلاقات الثقافيّة، مما يستبدل كلَّ إمكانية للتداخل الثقافي ويُضعف الحضارةَ القادمة.

وإذا كان ما يجتاحُ العالمَ، من تقويض لدكتاتوريات سياسية وثقافية، قد تركَ أثرَه على القصيدة المغربية، المحتَميَّة بمسْكَنِ القلق، فإن ابتعاد هذه القصيدة عن المطلقات والكليات، يقودها إلى هامش تُحَاولُ فيه أن تؤسس للبحث عن المفرد والمختلف سراديبَه، منصتةً لدمها الشخصي، حتى ولو كانت مناعتُها أهونَ من مناعة قصبة جافة تعصف بها رياحٌ تَجْمَعُ أحلافَها من كل المدارات. في هذا الهامش وحده تقيم بلاَ ندمٍ، تتأمل مآلاً وترافق السريرة. جمرةٌ عاشقةٌ لقرارهَا.

4. مستحيل الشعر العربي بكل هذا يَتَحددُ. لا لأن كل شعرٍ هو بالضرورة أخُ المسْتحيلِ، بل لأن حق القصيدَة العربيّة الحديثة، في بحثها عن المفرد والمختلف، مُطَوَّقٌ بِفتْكٍ لا يَنْحَدُّ، من الإمبراطوريات القديمة إلى الإمبراطوريات الحديثة، يتآلف فيه الشمال مع الجنوب، والجنوب مع الجنوب، والعالم الديمقراطي مع العالم غير الديمقراطي. دُوار

وحُمّىً. والشعراء في منافي الخارج والداخل تائهون، من متاه إلى متاه، ومن مطاردة إلى مطاردة. ومهما تكاثر النادمون والمستسلمون، فإن هناك جماعات شعرية تختار ما ينبغي اختيارُه من أجل تمجيد الحرية والجمال، وتمكين المجتمع والثقافة من شرائط ضمان الأمن والإطمنان، حتى يتيسّر للعالم العربي أن يعيش بما يريد أن يختاره، بعيداً عن كل إكراه واستعباد. فيه للقوميات والأقليات ما للرجل والمرأة، وفيه للغات والمعتقدات ما للفرديات والخصوصيات. تختار من تاريخها ما ترى إليه اتجاهاً نحو مُستقبَلِها، بين أم آن لها أن تجدد مفهومها للإنسان والحقوق والحريات.

في العالم الديمقراطي تتضاعف الكُتُبُ والندوات والدراسات حول الديمقراطية كمفهوم حقوقي وممارسة سياسية واختيارات فلسفية. لا يكاد يمرُّ علينا يومٌ دون أن نقرأ إعلاناً أو أن نتابع جدالاً. وحتى لو كنا نطمئن، أحياناً، إلى أن الديمقراطية تجسدن نهاية التاريخ، فإن هذا لايشير، بعد، إلى التفكير في تخلي العالم الديمقراطي عن هيمنته على العالم اللاديمقراطي. هذا أقل ما يثير العرب. فالعالم الديمقراطي يستسلم لسيادة الاعلام والاستهلاك فيما هو يندفع، بلا هوادة، نحو المزيد من فرض قيم الاستعباد والاستيلاب على غيره.

والعالم العربي، من جهته، يحس بهذا التوجه الجديد الذي تكاد تمحي معه آثار الثورة الفرنسية، الأم الرمزية للديمقراطية. ونخبة العالم الديمقراطي، في أروبا على الخصوص، غريبةٌ عن هذا العالم العربي، المحاذي لها، وعن ثقافته وحضارته وأسئلته الراهنة وندائه الذي طال وطال.

نحن مجردُ أقوام من العبيد، وأرضُنا مجردُ مستودع للنفايات. وباستثناء فرديات أروبية حافظت على موروث الإنسية، فإن تجاهُل العالم العربي، بل احتقاره، يمثلان قاسماً مشتركاً بين الأعمال الأروبية المتراكمة، دون أن يكون للنخبة الأروبية في العصر الحديث مسارٌ نقدي يعمل من أجل مستقبل مغاير.

ويظل مستحيل الشعر العربي الحديث مستحيلاً، وهو يبحث في الآلام، عن حقِّه في المفرد والمختلف، لا ليكونَ في وضعيةِ امتيازٍ مَا، ولكن فقط من أجل الكشْف عن لا نهائيّة الحريةِ والجمال. في العالم العربي وخارجه يظل مستحيلُ هذا الشعر مستحيلاً. وَسَهَرُهُ على المفرد والمختلف هو أساسُ ما يجعله يلتقي مع المطالبينَ بالديمقراطية في العَالَم العربي، حتى ولو كَبتُوه، محتفظاً بقلقه وسؤاله، وهو ما يدفعه إلى الحوار مع التجارِب العُلْيَا للشعر في العالم الديمقراطي، حتى ولو تمسّكَ هذا العالمُ بنسْيَانه.

ومستحيلُ الشعرِ في مواجهة اللاّديمقراطية معناه، أخيراً، أنه، بالإضافة إلى عدَم تخلّيه عن حقٍّ أصبح الدفاعُ عنه من راهنِ العالم الدولي، لينتقل المجتمعُ العربيُّ من حالة الاستيلاب والهيمنة إلى حالة التحرر، يُلْقي بجمرته السيدة لتغادر الديمقراطيةُ إرثَها اللاديمقراطي، وتفتح أفُقاً ما يزال مجهولاً فيما هو مهدّدٌ في العالم الديمقراطي نَفْسه.

الشعرُ والديمقراطيةُ توأمَان، وكل ديمقراطيَّة تحتاجُ إلى خلق عدو هي، بدءاً، نفيٌ للديمقراطية. وكل قصيدة تتنكَّرُ للانهائية الحرية والجمال هي، أيضاً، نفي للشعر. باستمرار تتعلَّمُ الإنسانيةُ الشعرَ والديمقراطيةَ، ولكن متى يستطيع الشعر العربي أن يَبْلغَ حقّه في المفرد والمختلف؟ وهل للديمقراطية في المجتمع العربي، مستقبلُ قريبٌ؟ وبأي إرادة يمكن لمفهوم الديمقراطية نَفْسه أن يفكّكَ متعالياته من أجل أن يشمل الإنسان في اختلافه ولا نهائيته؟

فهـــرس

مطبعة ديديكو
تجزئة 68 الحي الصناعي - تابريكت - سلا -
الهاتف : 05/ 04 32 85 (7) 212
47 06 85 - 91 65 76

هذه النُّصوص تُغامرُ، أحياناً، بتأمُّلِ حالة كتابة شخصيّة لا تتنكّرُ لمآزقهَا، في زمن بدُون جُدْرَان، تَتشظّى فيه القصّيدة والحداثَةُ. وجْهاً لوجّه معَ تقليدية تستَوْلي على العالَم العرَبيِّ، ووَجْهاً لِوَجْهٍ مع خطابِ النّهَايَاتِ المُنتصر، هَنا وَهُنَا.

وَتأمُّلُ حالة كتابيّة شخصيّة يعني، بدءاً، استحضارُ النّص الشعريِّ، الذي تبادلتُ وإيّاهُ المصاحبة، في أفق نظريّ، أقتربُ عبره مما كتبتُ، لعلّي أفاجئُ لمحةَ دُوار أوْ غوايةَ مجهول، بهما أضيءُ لنفْسي ولغيْري عتمات تلازُمِ الكتابة. ولكنّهُ، أيضاً، تأمُّلٌ فَي مسارَ الشعر العربي الحديث، منْ منعطفات تحتاجُ للمزيد من ارتقاء المسالك، خفيّةً ثُمَّ خَفيّةً، حتّى نّتمرَّسَ على المتاه، اختيَاراً لقَراَءَة تتواضَعُ أمامَ النّص وما يُفْضي إلَيْه. المغرب والمشرق. المركزوالمحيط. القديم والحدَيثَ. الذات والآخر. إنّهُ انشغالُ من يكتبُ، بأحشاء نازفةٍ، ولاوطنَ له غير الكتابة.

48 درهما